След в Истории

ПАБЛО ПИКАССО

АНТОНИНА ВАЛЛАНТЕН

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Пабло Пикассо — одна из самых ярких, противоречивых и потрясающих фигур в мировой живописи. За свою более чем полувековую деятельность Пикассо превратился в личность почти мифическую, его воспринимают уже не как человека, а как уникальное явление, как невиданный феномен. Книга Антонины Валлантен — одна из первых попыток в России создать живой и незабываемый образ замечательного художника, человека, общественного деятеля.

Книга рассчитана на самый широкий круг читателей, любителей живописи и поклонников неувядаемого творчества Пабло Пикассо.

- Валлантен Антонина
  - Вступление
  - ГЛАВА I
  - ГЛАВА II
  - ГЛАВА III
  - ГЛАВА IV
  - ГЛАВА V
  - ГЛАВА VI
  - ГЛАВА VII
  - ГЛАВА VIII
  - ГЛАВА IX
  - ГЛАВА X
  - ГЛАВА XI
  - ГЛАВА XII
  - ГЛАВА XIII
  - ГЛАВА XIV
  - ГЛАВА XV
  - ГЛАВА XVI
  - ГЛАВА XVII
  - Жан Кокто
  - ПОСЛЕСЛОВИЕ
  - ИЛЛЮСТРАЦИИ
  -
- notes

- ○ 1
- ○ 2
- ○ 3
- ○ 4
- ○ 5
- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44

- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52

Валлантен Антонина

ПАБЛО ПИКАССО

Антонина Валлантен

ПАБЛО ПИКАССО

«Увы, Господи, я могуществен и одинок...»

Ростов-на-Дону
«Феникс»
1998

«Увы, Господи, я могуществен и одинок…»

Вступление

Пабло Пикассо не нуждается в том, чтобы его специально представляли читателю. Его имя хорошо известно у нас в стране. Во-первых, благодаря наличию исключительно богатого собрания раннего наследия в российских музеях (Москва и Петербург), во-вторых, потому, что его политические убеждения (а он был членом французской коммунистической партии) были созвучны идеологической политике, проводимой в советское время. На протяжении своей жизни он не раз подчеркивал: «Коммунизм для меня тесно связан со всей моей жизнью как художника», «Я горжусь тем, что могу сказать: я никогда не считал живопись чистым искусством, развлечением, я хотел посредством моих рисунков и картин — ведь это и есть мое оружие — продвинуться вперед в познании мира и людей». Такое признание, безусловно, импонировало тем взглядам на искусство, которые были общепринятыми в нашем обществе совсем недавно.

Следует отметить, что, примкнув к политической партии, Пикассо никогда не отказывался от своих исключительных прав. Однако это обстоятельство повлияло на то, что ни один из западных модернистов не был удостоен такого внимания со стороны советской искусствоведческой науки, как Пикассо. В период триумфа соцреализма о нем написано множество работ, статей, раскрывающих «сложность и противоречивость» творчества художника, выражающего передовые политические взгляды в «чуждой нам формалистической манере». Хотя оговоримся, лучших авторов публикаций о Пикассо волновала не столько идеологическая подоплека, сколько феномен творчества. Ему посвящали свои труды знаменитые искусствоведы, такие как Н. Яворская, М. Алпатов, Н. Дмитриева, И. Голомшток, В. Прокофьев, В. Турчин. Многочисленные исследования постепенно раскрывали нам этого неповторимого мастера, и публика все больше знакомилась с его искусством. Как правило, в отечественной литературе пишущие о Пикассо пытались воздвигнуть некий мостик между таким «сложным» и «противоречивым» художником и его зрителем. Поэтому существующие труды насыщены толкованием произведений, в которых личность мастера меркнет под гнетом искусствоведческих лабиринтов. В то же время сам Пикассо выступал против излишнего теоретизирования по поводу своих произведений. Он говорил: «Для объяснения кубизма привлекали математику, тригонометрию, химию, психоанализ, музыку и многое другое. Но все это — беллетристика, если не сказать

глупость». Художник не любил объяснять содержание своих картин. Начиная работу, он не предвидел ее результата: «Сколько раз, когда я хотел положить синюю краску и у меня ее не оказывалось, я брал красную и клал ее вместо синей. Вот оно — духовное тщеславие». А его знаменитое выражение «я не ищу, я нахожу» лучше всякого анализа его творчества отражает неслыханную свободу его исканий. Поэтому, как нам кажется, книга Антонины Валлантен, настоящим изданием впервые переведенная на русский язык, не потонет в море существующих публикаций о художнике, так как является едва ли не единственным источником на русском языке, раскрывающим личность Пикассо в его повседневной жизни.

Валлантен рассказывает о становлении художника, с детских лет отмеченного благосклонной судьбой. Для многих любителей искусства Пикассо-художник начинается с «голубого» периода — времени, в котором он еще предстает апологетом постимпрессионистов. Автор монографии знакомит читателя с творчеством мастера в годы ученичества, с его безупречным владением рисунком, линией, техникой живописи, свободой композиции, постоянным совершенствованием профессиональных навыков, что, в свою очередь, доказывает его неограниченную свободу художника. Концепция творчества, предложенная Валлантен, показывает его новатором, тесно связанным со всей культурой своего времени, его идеалами и пафосом изображения современности в искусстве. Рассказ о жизни художника сочетается в книге с точным социально-психологическим анализом его личности и его окружения. Наряду с Пикассо, читатель впервые познакомится с интересными фактами из жизни его друзей, известных художников, поэтов, коллекционеров.

Это не просто исследование, созданное на основе внимательно изученного материала, находящегося как бы вне ученого. Многое, что написано от имени автора, само представляет исторический документ, поскольку книга писалась еще при жизни художника, при непосредственном общении с ним. И все же самое увлекательное в этой книге то, что в ней словно бы звучит голос самого Пикассо; она, можно сказать, окрашена в яркие цвета характера и темперамента, убежденности и непреклонности, которыми был наделен этот удивительный человек. В этой художественно-публицистической книге мы неожиданно обнаруживаем ключ к пониманию натуры и творчества мастера, хотя автор и не пытается дать оценку его произведениям. Он перестает казаться загадочным, странным явлением, наоборот: оказывается, именно он выражает то стержневое, то главное, что составляет европейское искусство XX

века.

Илья Эренбург, подолгу живший в Париже и на протяжении всей жизни друживший с Пикассо, как-то признался, что писать о художнике очень трудно не потому, что о нем написаны сотни книг. Написать о Пикассо — все равно, что описать обыкновенный осенний дождь. А это, согласитесь, куда труднее, чем описать старт реактивного самолета. Трудность в самом Пикассо. Обыкновенному человеку невозможно понять: как после стольких лет скитаний между Барселоной и Парижем, полуголодного-полунищего существования (А. Валлантен рассказывает о тех временах, когда художник мечтал, чтобы у него украли работы, т. е. чтобы они представляли хоть какую-то общественную ценность), добившись признания, можно повернуть назад и начать все с нуля. Как от розово-голубых элегий можно прийти к трагически-сатанинским мистериям? Пикассо переживает периоды полноты и периоды опустошенности, все время меняясь, но не «окрашиваясь» под среду, заставляя среду приобретать его краски и формы.

Независимо от уровня подготовленности, у зрителя, будь то любитель искусства, представитель широкой публики или более искушенный знаток, при столкновении с творчеством «гения открытий» Пикассо возникает всегда один и тот же вопрос: что все это значит? Когда он видит что-либо известное, знакомое прежде, узнаваемое, он удовлетворен. Однако узнавать знакомое легче, чем познавать. Это не требует усилий. С восприятием «нового», неизвестного Пикассо рождается стена непонимания, иногда ощущение агрессии. Жан Кокто вспоминал, что однажды один из его зрителей признался художнику, что не понимает его картин. В ответ Пикассо спросил, понимает ли тот по-китайски, и получил отрицательный ответ. Тогда Пикассо сказал: «Этому нужно учиться». Зритель, пытающийся расшифровать язык картины, ошибочно полагает, будто мастер обязан приноравливаться к вкусам толпы. Валлантен замечает, что Пикассо никогда ни к кому не приноравливался, заставляя воспринимать себя таким, как он есть. Еще в ранний период «в нем поселилась нетерпеливость, заставляющая его движением плеч или жестом руки отгонять, как надоедливую муху, глупые возражения. Если эти критики, привыкшие к посредственности, и имеют на него какое-то влияние, то действует оно только в одном направлении: он настойчиво продолжает следовать по избранному пути и только еще более углубляясь». Понимать Пикассо — значит порвать с привычным, признать за художником право быть самим собой, право писать, как он мыслит, а не заигрывать со зрителем. В середине нашего столетия

коллекционер и теоретик искусства Адольф Базлер как-то заметил: «До начала века художники писали более или менее так, как они видели, сейчас же они пишут так, как думают». Это в полной мере относится к Пикассо.

Пикассо прожил долгую и плодотворную жизнь — 90 лет. Исследователи разбивают его творчество на периоды — «голубой», «розовый», кубистический, сюрреалистический, «энгровский» и т. д. Однако он менялся не только по окончании определенного периода, но и с каждым новым произведением. Не раз подчеркивал: «Копировать других иногда необходимо, но копировать самого себя, — какое убожество!» Менялся, не только меняя палитру, но и стилистику. Более того, он, по выражению Кокто, «запирал на три оборота им же открытую дверь». Художникам, идущим за ним, ничего не оставалось на этом пути (за исключением, пожалуй, Брака). Его путь был другим заказан. В этом и состоял «феномен Пикассо», что он, будучи индивидуалистом, сохраняя герметичность, добился такой славы, какая была возможна только у доступных каждому великих мастеров.

Многие критики возлагали на Пикассо ответственность за все, что совершалось в искусстве XX века. Это стало настолько расхожим, что в повседневности любое отклонение от нормы мерилось «по Пикассо». Причиной тому явилось то, что он, во-первых, был участником многих авангардистских движений века, а во-вторых — то, что он так последовательно делал для девальвации традиционных ценностей. Если абстракционисты отрицали фигуративность, то Пикассо, признанный «деформатор», полностью искажал не только предметы, природу, но и человеческое лицо. Именно тот факт, что он осмелился «изуродовать» образ женщины, стало камнем преткновения в отношении к нему его хулителей. Еще в отроческом возрасте Пикассо понял, что мир окружают ангелы и демоны, красота и уродство. Валлантен описывает его детские рисунки с изображением сцен нищеты и бойни, соседствующие с изображением прекрасных пейзажей, цветов и женщин. В одной из бесед художник так определил свое отношение к прекрасному: «Что за странная штука красота! Для меня это слово лишено смысла, так как я не знаю, ни откуда идет его значение, ни к чему оно ведет. Вы можете с уверенностью сказать, в чем заключается его противоположность?»

Листая сборники репродукций живописи, где портреты Пикассо соседствуют рядом с Краханом, Вермеером, Хальсом, поражаешься, как выделяются они мощным, независимым выражением нынешнего времени, как восприняты художником

все установившиеся пластические характеристики классического искусства. Под его кистью рождаются новые формальные концепции, новые способы отражения реальности. В довершении к сказанному, хочется вспомнить слова выдающегося советского искусствоведа В. Прокофьева: «Пикассо никогда не верил академической доктрине относительно только одного «совершенства», одного «правильного пути» в искусстве… Он ощущал его живую стихию в полном объеме и на всех уровнях. Будучи художником XX века, он в то же самое время с невиданной интенсивностью переживал историю искусства и делал се своим неотъемлемым достоянием. Как будто бы век доверил ему произвести смотр мирового художественного наследия, испытать его жизнеспособность в современных условиях».

Т. Неклюдова

ГЛАВА I

Судьба предопределена

(1881–1895)

ГЛАВА I

Судьба предопределена

(1881–1895)

Наша эпоха чуть было не лишилась одной из самых замечательных, самых бурных биографий ее современников: ребенок, появившийся на свет вечером 25 октября 1881 года на Малаге, был, по всей видимости, мертвым.

Его попытались вернуть к жизни обычными в таких случаях

способами, однако крошечное тельце оставалось неподвижным. Малыш не дышал, его губы оставались ледяными. Эта частица человеческой плоти пыталась отказаться от своей исключительной судьбы. Брат его отца, доктор Сальвадор Руис Бласко, обеспокоенный, суетился вокруг ребенка под встревоженными взглядами родственников; ребенок был очень хорошо сложен, однако отказывался жить. «Тогдашние медики, — рассказывал Пикассо, — курили толстые сигары. Мой дядюшка тоже курил. Он выдохнул дым прямо мне в лицо, я скривился и заорал».

Когда говорят: «Пикассо рассказывает», — нужно признать, что выражение это не совсем верное, следовало бы изобрести другое слово, которое дало бы читателю представление о качестве его рассказа. Он состоит не из искусно подобранных интересных выражений, редких или ослепительных, скорее это набор слов, которые, как краски его палитры, поражают своим сочетанием, формулировки кратки и недвусмысленны, в них ничего нельзя изменить, добавить или убавить. Воспоминания его открывают перед нами самую сердцевину событий и происшествий, при которых он присутствовал или о которых слышал; они четки и точны, времени не удалось подернуть их дымкой забвения. И каждый раз Пикассо заново переживает то, о чем рассказывает. Глаза его искрятся, на лице с поразительной скоростью одно выражение сменяет другое, а выразительные жесты его рук заполняют собой ту пустоту, которая отделяет его от вещей и людей; каждому воспоминанию посвящается целая пантомима, которой он отдается весь без остатка. Его артистизм настолько силен, что каждый раз кажется, что ты сам присутствовал при этом.

По испанскому обычаю, при крещении ребенок получает целую гроздь имен: Пабло Диего Хосе Франсиско де Пауле Хуан Непомусено Мариа де Лос Ремедиос Киприано де ла Сантиссима Тринидад. Эта всеобщая мобилизация святых кажется, однако, самому Пикассо совершенно естественной: он убежден, что «везде в мире детям дают по стольку имен, сколько получил он сам».

Его отец, Хосе Руис Бласко, происходит из семьи, жившей в горах Леона, семьи старинной, чья история прослеживается от конца XV века. Среди своих предков Бласко насчитывали известного архиепископа, вице-короля, а также перуанского генерала, умершего в Лиме в ореоле святости. Семья чрезвычайно гордится также еще одним своим предком, святым человеком, память о нем не успела еще потускнеть, так как умер он только в середине XIX века. Маленькому Пабло часто рассказывали о «дяде Перико, который вел достойную подражания жизнь отшельника в

Сьерра-Кордова».

В Малагу семью перевез дед с отцовской стороны, занявшийся здесь производством перчаток. По всей видимости, именно он был первым представителем Бласко с артистическими наклонностями: он увлекался игрой на скрипке, однако семья была очень уж многочисленна, всех нужно было накормить, поэтому дед вынужден был все силы отдавать производству. От своих «очень благородных», как говорится в хрониках, предков, отец Пабло, высокий, с рыжеватыми волосами, унаследовал «нордический» тип внешности, «английский тип», как сказал однажды Пикассо Гертруде Стайн. Эта англосаксонская изысканность была, видимо, предметом гордости отца. Вместе с тем дон Хосе обладал скорее созерцательным складом ума и был неспособен бороться; его слишком быстро постигало разочарование. В нем артист возобладал над семейными коммерсантами и святыми. Он избрал своим поприщем живопись, однако, чтобы избежать трудной участи художника, напрасно ожидающего заказов, он поступил на должность преподавателя в провинциальную Школу искусств и ремесел. Здесь нужно заметить, что если дона Хосе почитали в Малаге за его живописные произведения, то не меньше он был здесь известен как автор «точных и интересных определений и формулировок». Придет время, когда это отцовское наследие обнаружится в блестящих каламбурах, которыми Пабло Пикассо имел обыкновение ослеплять или обескураживать своих собеседников.

От своей матери, Марии Пикассо Лопес, Пабло унаследовал крепкое здоровье и средиземноморскую живость. По испанскому обычаю, подписывая свои первые картины, он ставит сначала фамилию отца, а затем девичью фамилию матери. Но со временем «Руис» исчезает с его полотен, исчезает, видимо, в тот момент, когда он осознает самого себя. И остается только короткое и звонкое «Пабло Пикассо», имя, которому суждено стать знаменитым.

В этой материнской фамилии с удвоенной буквой «с» (вариант для испанского языка необычный) попытались отыскать связь с Италией. Вообще-то в Генуе в XIX веке действительно жил один довольно известный художник-портретист по имени Маттео Пикассо, однако о семье матери художника не известно почти ничего, кроме того, что сама Мария родилась в Малаге. В какой-то момент Пикассо действительно заинтересовался этой ветвью возможных итальянских родственников и даже попросил одного из своих друзей раздобыть ему репродукции картин Маттео Пикассо, как бы желая удостовериться в его качестве как художника, прежде чем принять в число своих родственников. Но

чем дольше длится его добровольное изгнание, тем больше оно сознает свое испанское происхождение.

Его беспокойный характер появился на свет вместе с ним, а вкус к странствиям явно не был унаследован от далеких предков. Сохранилась фотография его деда с материнской стороны, Франсиско Пикассо, процветающего, зажиточного буржуа. На нем свободного покроя редингот, в кармашке жилета — часы на массивной золотой цепочке, он стоит перед резным круглым столиком, положив руку на толстую книгу. У дона Франсиско была круглая голова, толстые щеки, густые черные усы; призвав на помощь некоторую долю воображения, можно представить себе пристальный, повелительный взгляд блестящих глаз.

Однажды Франсиско Пикассо пришел к выводу, что в Малаге ему тесно и негде развернуться. И решил отправиться на Кубу. После его отъезда семья больше ничего о нем не слышала. Ничего не известно о том, что он делал на Кубе, какую жизнь вел там этот первый беглец из добропорядочной буржуазной семьи, когда он умер. После того как Пикассо достиг того уровня известности, когда каждый стремился оказать ему услугу, он поручил кому-то отыскать на Кубе следы своего исчезнувшего деда. Однако поиски оказались безуспешными. Волнующий взгляд, который Франсиско Пикассо, казалось, завещал своему внуку, продолжает возбуждать любопытство.

Что же касается Марии Пикассо, то она, скорее, похожа на своего отца (сохранилась фотография, на которой она, совсем еще молоденькая перепуганная девушка, снята вместе со своей огромной и грозной матерью).

Однажды Гертруда Стайн встретила в Антибе мать Пикассо. Они с трудом понимали друг друга, так как мадам Пикассо говорила только по-испански, но, говоря о Пабло Пикассо, им все-таки удалось найти общий язык. Гертруда Стайн была поражена, увидев, до какой степени сын похож на мать. Она вспомнила тогда, каким он был красивым. «Ах, — сказала старая дама, — если тогда Вы нашли его красивым, то я Вас уверяю, что Вы были бы поражены, если бы видели его ребенком. Он был тогда очень красивым, это был и ангел и дьявол, от него нельзя было оторвать глаз». Пикассо присутствовал при разговоре. «Ну, а теперь? — спросил он у матери. «А теперь, — единодушно заявили обе дамы, — от твоей былой красоты не осталось и следа». Однако мадам Пикассо с чисто материнской поспешностью тут же добавила: «зато ты очарователен, а кроме того — очень хороший сын».

Я вспомнила этот разговор его матери и Гертруды Стайн: «Ангел и дьявол…». «Для матерей мы всегда ангелы, и, наверное,

они правы», — снисходительно улыбаясь, говорит Пикассо. С маленькой репродукции, сделанной со старого любительского снимка, смотрит ребенок, выражение лица его одновременно суровое и нежное, правильные черты лица могли бы сойти за ангельские не только в восприятии его матери. У него широко открытые огромные глаза. Незавершенность овала детского лица контрастирует с мрачной силой сурового взгляда.

Материнское восхищение было, вне всякого сомнения, одной из постоянных величин в жизни Пабло Пикассо. Мария Пикассо слепо верила в своего сына. Одно письмо, написанное в конце ее жизни, в 1936 году (умерла она в 1939-м), обнаруживает, какую интимную глубину сохранили их отношения, несмотря на редкие письма и еще более редкие встречи: «Мне говорят, ты пишешь. Это меня не удивляет, с тобой все возможно. Если однажды мне скажут, что ты спел мессу, я и в это поверю».

Похоже, что именно от матери Пабло Пикассо унаследовал помимо всего прочего еще и чувство юмора, ту легкость, с которой он способен справиться с абсурдом.

В Малаге, по испанским традициям, несколько поколений живут под одной крышей. Бабушка, донья Инес Пикассо, живет вместе с семьей Руис, здесь же поселились ее дочери Элодия и Гелиодора. Раньше у них были виноградники, которые приносили, правда, не очень большой, но все же достаточный доход, и которые уничтожила филлоксера. Поселившись вместе с родственниками, тетушки старались тоже зарабатывать на жизнь, чтобы хоть немного облегчить существование семьи. Они вышивали галуны на мундиры и фуражки железнодорожных служащих; галуны вышивались блестящими нитками разного цвета, в зависимости от звания служащего. После стольких лет, проживя почти всю жизнь, Пикассо вспоминал об этом вышивании, которое его завораживало, когда он был ребенком. Чтобы слушатели лучше его поняли, он нарисовал на клочке бумаги эти колесики, которые вышивали его тетки, вышивали с бесконечным терпением женщин, которым не повезло и которые вынуждены зарабатывать свой хлеб самостоятельно.

Одним из самых стойких детских воспоминаний были все же картины его отца.

Повлияла ли профессия, которую избрал себе отец, на призвание его сына? Пабло Пикассо родился художником, дар его был настолько ярким, что рано или поздно он бы непременно проявился. Однако то обстоятельство, что в детстве кисти были всегда у него под рукой, безусловно, ускорило то, что было уже предопределено.

Дон Хосе рисовал, как сказал Пикассо, картины для столовых

и гостиных. Он рисовал куропаток, зайцев, кроликов. Он рисовал цветы, чаще всего сирень. Он очень часто рисовал голубей. Эти голуби производили на ребенка огромное впечатление. После стольких лет он вспоминал огромное полотно, на котором была изображена голубятня, полная птиц. Ему помнилась также нарисованная клетка с сотней голубей. А может быть, с тысячей. А может быть, с миллионом. Воображение ребенка могло умножать до бесконечности.

Много позже Пикассо видел репродукцию этой картины (оригинал находился в ратуше Малаги). Картина была написана в манере несколько робкой, но очень тщательной, она чрезвычайно походила на фотографию двора с голубятней, населенной важными жирными птицами. Если хорошенько их сосчитать, то их было всего девять.

Не так давно из Испании ему привезли небольшую картину, на которой изображен голубь с надутым зобом, круглыми глазами и взъерошенными перьями. Друзья приписывали эту картину его отцу. Сам Пикассо не был в этом уверен, однако хранил ее вместе со своими работами в большой студии на улице Гран-Огюстен.

Не была ли эта птица с круглыми глазами предшественницей знаменитой голубки, облетевшей весь, мир?

Итак, живопись завораживает ребенка, школа же превращается в кошмар, будь то мрачная и сырая начальная школа или современный светлый частный коллеж. Ему без конца твердят, что нужно быть внимательным, и обязанность ловить ускользающую мысль и заставлять ее обращаться к конкретному предмету уничтожает в нем всякую способность к восприятию. Пикассо подчеркивал тот факт, что ничего не вынес ни из школы, ни из коллежа, так как в основном смотрел на часы в ожидании конца этой нудной процедуры, а стрелки упорно не желали двигаться быстрее: «Я мог думать только о той минуте, когда, наконец, смогу выйти отсюда, и без конца задавал себе вопрос: придут за мной или нет». Один из друзей попытался заставить его признать, что хотя бы некоторые понятия должны были все-таки просочиться в его сознание, несмотря на полное его невнимание во время уроков, все-таки он был очень умным ребенком, но Пикассо горячо это отрицал: «Клянусь тебе, старик, нет. Ничего. Абсолютно ничего. Клянусь!». Однако Сабартес (тот самый друг) относится к этому полному отрицанию скептически. Ведь, несмотря ни на что, ребенок научился читать, писать, да и считать тоже вроде бы умеет.

Тем не менее вполне возможно, что в данном случае память Пикассо, нарисовавшая ему полную пустоту как результат его пребывания в школе, была права. Он всегда реализовывал только

те импульсы, которые получал от визуального восприятия окружающего, и эти импульсы материализовались в изображения. Самые смелые идеи, те самые, которые заставили его эпоху сойти с проторенной дороги, не были результатом абстрактной мысли или столкновения книжных концепций, чаще всего они исходили от тех исключительных существ, которых Пикассо старался сделать своими друзьями. Истоки его интеллектуальности таятся в интуиции к качеству человека, которая была у пего развита, как у искателя подземных родников. Необходимые ему ощущения или информацию он поглощает с потрясающей скоростью, это похоже на вспышки молнии, но он так же быстро наглухо «закрывает двери» перед тем, что не может использовать, перед тем, что никогда не станет полностью его.

Причина этой избирательности, сила видения, которая из всего приходящего к нему извне сознательно выбирает то, что может стать материалом для творчества, та же самая, что определяет отказ ребенка чему-то учиться. Попадая в чужую среду, маленький мальчик умоляет, чтобы ему разрешили оставить на память что-нибудь, хорошо знакомое с детства: отцовскую трость, или голубя, или кисть. Неотступные мысли об одиночестве накладывают на него неизгладимый отпечаток. Одиночество среди толпы, одиночество в окружении слишком настойчивых просьб. В этой детской тоске — ключ к целой жизни.

Вечно рассеянный школьник все-таки получает аттестат. «Клянусь тебе, это была настоящая комедия», — повторяет он своему другу. В Малаге привыкли приспосабливаться; много лет спустя Пикассо вспомнит об одном забавном факте и расскажет о нем Жану Кокто: как-то раз он видел водителя трамвая, распевающего во весь голос то веселые, то грустные песни, причем трамвай то ускорял ход, то замедлял его, в зависимости от того, какую песню исполнял в данный момент водитель, больше того, даже темп трамвайного звонка соответствовал репертуару.

Директор коллежа был другом семьи. Ребенок получил (разумеется, только на бумаге) необходимый для жизни багаж знаний. Но жизненный путь его предначертан и будет исключительным. Первую картину, которую Пикассо сохранил, он написал в восемь лет.

Это первое произведение передает семейный взгляд на вещи, взгляд испанский. Его отец никогда не пропускает бои быков. Когда ребенок не слишком его обременяет, он берет его с собой прогуляться. Водит он его и на корриду. Страсть к быкам — афисьон, как говорят испанцы, — овладевает Пабло Пикассо с детства.

Восьмилетний ребенок изобразил на своей картине тореро, одетого в ослепительно-желтый костюм. Лошадь и человек, который сидит на ней, изображены довольно правильно в отношении пропорций. Женщина и мужчина, нарисованные до пояса, а также еще один персонаж в большой шляпе располагаются за перегородкой арены и изображают публику амфитеатра.

Поражает в этой картине подбор цветов, гамма теплых тонов: земля — коричневатая с лиловатым оттенком, стена розоватая, но тоже с очень легким лиловым отливом, на ее фоне — желтый костюм тореро. Многообещающий дар наблюдателя возобладал над детской неловкостью. На земле видны отпечатки лошадиных копыт. А вот глаза персонажей представлены обыкновенными дырами. «Эти дыры проделала моя сестра обыкновенным гвоздем, — объясняет Пикассо. — Она была совсем маленькой. Сколько же ей было? Пять или шесть лет».

Колористика маленькой картины могла быть просто результатом свежести детского восприятия, непосредственность которого частенько легко спутать с ранним развитием гения. Причиной такого подбора красок могло быть и близкое знакомство с профессией отца, и притягательная сила такого интересного занятия, как смешивание красок, таких чудесных, они так сверкают на белой поверхности полотна; ребенка могли привлечь и волшебные возможности кисти, с которой уже свыклись маленькие пальцы. Эта картина могла стать произведением сиюминутного вундеркинда, Моцарта без будущего. Необычным же были сознательное влечение, исключительность пластического видения, которые присутствовали в этом ребенке с самого первого часа. «Одержимость всей его жизни — это кисти», — сказал его друг.

Но в первых опытах ребенка нет ничего, что предвещало бы будущего революционера. Однажды, приблизительно в 1946 году, Пикассо попал на выставку детских рисунков, организованную Британским Советом. Он осмотрел их, неопределенно улыбаясь: «Когда я был ребенком, — сказал он, — я не смог бы участвовать в подобной выставке: в двенадцать лет я рисовал, как Рафаэль». Его первые работы в самом деле отличаются академизмом, большой старательностью и рано усвоенной тщательностью, которая подготовила Пикассо к овладению мастерством. Он начал серьезно работать гораздо раньше, чем многие другие, он занялся взрослым ремеслом в детском возрасте.

Пабло Пикассо было всего 10 лет, когда семье пришлось отказаться от тишины Малаги и отправиться в Ла-Корунью. Провинциальный музей Малаги был закрыт, пост хранителя —

упразднен, и дон Хосе, извлекавший из своей должности основные ресурсы для существования семьи, был вынужден искать работу. А семья выросла, в Малаге родились две девочки: Лола — в 1884 году и Кончита — в 1887. В Ла-Корунье дону Хосе предложили должность преподавателя рисования в среднем учебном заведении. Итак, в материальном отношении Ла-Корунья по сравнению с Малагой только выигрывает, а вот климат Галисии доставляет неприятности как детям, так и взрослым, все они привыкли к гораздо более мягкой погоде. Пикассо вспоминает переезд но морю в Ла-Корунью. Море было таким бурным, что пассажиры вынуждены были покинуть корабль. А на самой Ла-Корунье без конца шли дожди.

Его отец почти не выходит из дому, разве что когда идет на работу, в Школу искусств и ремесел. Оп еще рисует, но очень мало. «Почти все время, — рассказывает Пикассо, — он смотрит в окно на дождь». Ребенку этот дождь тоже опостылел. Однажды он нарисовал группу людей, собравшихся под одним зонтом, все они сгорбились и зябко поеживаются. «Дождь уже начался. И так будет теперь до самого лета», — подписал он под рисунком. На всю жизнь Пикассо сохранил отвращение к низкому серому небу, к ненавистному климату юга, к отвращению примешивалось легкое презрение к тем людям, которые к этому климату привыкают и перестают его замечать. Он всегда сохранит ностальгию по свету, без солнца он чувствует себя изгнанником и старается тогда с головой уйти в работу.

Отвратительную погоду в Ла-Корунье ребенок воспринимает как личное оскорбление. Он изливает свой гнев в карикатурах. «Теперь поднялся ветер. Он будет дуть до тех пор, пока уже не станет больше Ла-Коруньи», — пишет он. Но уже тогда Пабло нашел свое прибежище от всех невзгод — он рисует. Этот способ бороться с неприятностями на всю жизнь останется самым действенным.

Занятия, которые Пабло посещает в средней Школе искусств и ремесел, ведет его отец. Методы обучения здесь ничем не отличаются от методов в любой другой провинциальной школе; в общем-то, они не очень изменились со времен Гойи, когда он обучался в мастерской в Сарагосе. Это, в основном, срисовывание гипсовых копий (этим занимаются дети 12–13 лет), статуи со слепыми глазами, лежащий воин с согнутой рукой или ногой. Если бы ребенок, обладающий даром наблюдателя и не посещающий занятия в Школе, взял в руки карандаш, результат был бы приблизительно таким же, как и у детей, которых здесь, так сказать, обучали. Для многих эти упражнения были просто потерянным временем, однако Пикассо стал исключением.

Основным законом его жизни всегда было то, что он ничего не терял, а если что-то находил, то это приобретение никогда не оставалось бесполезным.

В нем преобладает чувство постоянства, а также — и это поражает в человеке, способном на внезапные и бурные разрывы — чувство непрерывности, которое заставило его сохранить ту первую картину, нарисованную в восемь лет, и все школьные наброски с гипсовых копий. Через много-много лет эта согнутая рука, это гипсовое предплечье, полый внутри муляж, все эти наброски найдут себе место среди картин Пабло Пикассо, ставшего зрелым человеком, и свяжут его с ангельским лицом и блестящими глазами ребенка, которым он когда-то был.

Ребенок работал так, как другие дети в его возрасте развлекаются. Очень рано работа стала для него основным прибежищем, его жизнью. У отца его, как и у многих других посредственностей, запасы терпения были довольно ограниченны: его донимала скука, друзей не было, погода была уж слишком отвратительной, все больше времени дон Хосе предавался лени. Если он еще и рисует время от времени, то у него все равно не хватает терпения закончить картину, выписав все детали. Он без конца изображает этого своего голубя, который дается ему легче всего. Пикассо рассказывал своему другу, что отец, потеряв терпение, отрезал у мертвого голубя лапы, пришпиливал их к доске и просил сына тщательно пририсовать их к незаконченной картине, причем сам наблюдал за работой Пабло, пока и это ему не надоедало.

Приблизительно в 14 лет, где-то около 1895 года, мальчик начинает рисовать живую натуру. Это обычные школьные модели, в основном старики с резко обозначенными чертами лица: легче передать сходство лиц морщинистых, гладкие щеки даются всегда труднее.

Один из таких «стариков», с опухшим, изборожденным морщинами лицом, находится сегодня в коллекции Сала в Барселоне. Голова выписана мелкими мазками, передающими неровную, шероховатую кожу и узловатость дряхлой плоти, контрастирующей с белой, распахнутой на груди рубашкой.

Еще одно полотно из провинциального музея в Малаге, «Два старика», написано оно приблизительно около 1894 года, — тот же самый тип убеленных сединой старцев. Картина эта была семейным подарком и посвящалась кузине. Композиция интерьера довольно неловкая, манера исполнения — весьма тщательная; в том возрасте ребенок не отваживался еще на упрощения. Но это весьма условное, старательно выполненное произведение, на котором старик, опирающийся на палку,

разговаривает со слепой старухой, очень эмоционально; мальчик, по всей видимости, чувствовал жалость к беспомощной и больной старости, а может быть, испытывал страх перед неумолимой разрушительной силой времени, довольно необычное чувство для ребенка его возраста, но Пабло Пикассо пронес его через всю жизнь.

«Бородатый мужчина в фуражке» (собственность самого Пикассо), вне всякого сомнения, был также одной из школьных моделей. По всей видимости, к этому времени мальчик успел уже ознакомиться с шедеврами испанской живописи, его живая натура очень быстро усваивала то, что могло ее раскрепостить. Полотно написано крупными контрастными мазками, прекрасно гармонирующими с освещением и экспрессией. Мальчик смог ухватить и передать — в жесте руки — несколько резонерскую сторону характера персонажа. Он овладел уже той удивительной быстротой исполнения, которая в зрелости придавала ему вид фокусника; уверенная техника мастера основывается не только на постижении законов мастерства, на знании способов использования фактуры полотна и передачи рельефности натуры, того, как перенести на картину теплые тени или холодные отблески. Прежде всего, мастерство — это врожденная способность решиться и без всяких проб и ошибок избрать тот прием, который поможет художнику достичь желаемого эффекта. Если с точки зрения формы это произведение не представляет собой ничего исключительного, то в содержании и манере уже безусловно видна та решительность, которая всегда была присуща зрелому Пикассо.

Именно тогда мальчик впервые попробовал себя в том, что стало одной из основных тем его зрелого творчества, а именно — в натюрморте. Однако медная ваза с фруктами, узорчатый глиняный кувшинчик и яблоки, разбросанные по скатерти, отразили лишь дурной вкус эпохи, пристрастие к изысканному беспорядку. На маленьких деревянных дощечках он рисует пейзажи, птицу, человека с собакой; он настолько уже уверен в себе, тем более, что окружающие ценят его работы, что отваживается писать портреты друзей дома. И вот наступает момент, который знаком многим гениям: отец признает его превосходство. Он знает, что не только ничему больше уже не может научить сына, но что ребенок с легкостью делает вещи, которым сам он научился с великим трудом. Пикассо определил этот момент в одной из своих знаменитых фраз, простой и выразительной: «Тогда он отдал мне свои краски и кисти и никогда уже больше не рисовал».

В это время сын часто рисует своего отца, причем ему удается

передать причину принятого доном Хосе решения. Он рисует его таким, каким он был, красивым изысканным человеком, но на лице его — вечная озабоченность, на лоб набегают морщинки. Пабло открывает перед нами человека, потерявшегося в собственной жизни: на картине он сидит, облокотившись на стол, в расслабленной, безучастной позе, которая, по всей видимости, была для него привычной — одна рука подпирает голову, другая лежит на столе, взгляд обращен внутрь себя.

Был ли этот отказ для него мучительным, как это случается с людьми, обольщающимися в своей посредственности, или, скорее, дон Хосе оставил всякие усилия, как человек, который хочет отдохнуть от тяжких трудов в тихом уголке у огня? Отныне свое свободное время он отдает мелкой работе по дому, что-нибудь чинит, переделывает. Это ему нравится.

С помощью картона, бумаги и клея он делает для своего сына разные коробки, вещи совершенно бесполезные, просто занимающие место. Кроме того, дон Хосе развлекается еще и тем, что украшает все, что попадается ему под руку. Однажды, рассказывает Пикассо, он взял гипсовую статуэтку, изображающую итальянку, спилил острые углы, образуемые чепцом, перекрасил голову, задрапировал фигурку и наклеил на щеки стеклянные слезы.

Глядя на своего отца, который играл таким образом с предметами, преобразовывая их так, что назначение их менялось, Пикассо, возможно, впервые испытал влечение к преобразованию, воображение его стало более изобретательным. И быть может, увидев однажды «Портрет итальянки», принадлежащий к Лионской школе XIX века, он вспомнил ту самую гипсовую итальянку. Более полувека прошло с того дня, когда ребенок увидел длинные и тонкие руки своего отца колдующими над гипсовой фигуркой, но память Пикассо непогрешима, она ничего не теряет: условность изображения пробуждает в нем воспоминания, он рисует фигурку, только на полях рисунка изображает еще и фавна, играющего на свирели, а также Геркулеса, избравшего своей опорой высокую грудь модели.

Итак, первые опыты маленького Пабло любопытным образом определяют тенденцию его развития, его путь к мастерству, именно в этом и состоит их ценность.

Дон Хосе, скромный ремесленник, сумевший, однако, обеспечить прочное основание будущей славе, устранившись от жизни, умер накануне начала первой мировой войны.

Та самая ранняя виртуозность, сравнимая с мазком Ленбаха, с которой написаны портреты отца, проявляется также и в портрете лучшего друга дона Хосе: «Доктор Рамон Перес

Косталес». Если Хосе Руис и был посредственным художником, то его человеческие качества помогли ему приобрести множество друзей. Мальчик вспоминал тех, кого его отец знал в Малаге; особенно часто вспоминал дона Рамона, врача, лечившего его сестру Кончиту от дифтерии, от которой она все-таки умерла. Дон Рамон настолько был привязан к дону Хосе, что, когда этот последний уезжал из Ла-Коруньи, решил тоже оставить негостеприимный город и поселиться в Малаге, в надежде, что рано или поздно дон Хосе туда вернется.

Этот человек стал первой значительной личностью, чей портрет написал Пабло Пикассо. Доктор Рамон Перес Косталес был ярым республиканцем. Именно в его доме глаза автора «Мечты и лжи Франко» впервые остановились на испанском республиканском знамени: дон Рамон был министром труда и изящных искусств при первой испанской республике. Человек, изображенный тогда мальчиком, казалось, принадлежал к тому поколению людей доброй воли, которые верили в реформы. С бородой, подстриженной как у Франца-Иосифа, с доброжелательным взглядом из-под слегка нахмуренных бровей, он олицетворяет тип просвещенного чиновника.

Кроме серьезной работы Пабло рисует и ради забавы. Все свои чувства он выражает рисуя. Этот способ отображения мира одновременно поглощает и развлекает его. У него есть единственный способ общения: «Даже когда он был ребенком, он испытывал отвращение к письму». У него изображение преобладает над словом, мысль приобретает четкие очертания в остроте восприятия. Семейство изводило Пабло, как обычно изводят всех детей, требуя, чтобы он писал родственникам, бабушке, оставшейся в Малаге. Он, как и все дети, испытывал ужас перед этой пыткой. Что писать? Как выразить в непривычных ему словах перипетии повседневной жизни семьи? Для него это было все равно что взгромоздиться на ходули, вместо того, чтобы просто пройтись пешком. Пабло находит выход из положения, подражая взрослым интеллектуалам, впрочем, к такому решению рано или поздно приходит большинство детей, а именно: сделать газету. Лист бумаги складывается пополам. Очень известная в то время газета называлась «Белое и черное». Пабло (ему было тогда тринадцать лет) назвал свой листок «Синее и белое». Детские впечатления, которые мальчик доверяет этой своей газете, настолько примечательны, что один из друзей отца отправляет их директору издательства. Директора они, впрочем, совершенно не заинтересовали.

Спустя много лет эти сложенные пополам листы бумаги найдут себе место в семейном архиве Пикассо, том самом архиве,

где только на взгляд непосвященного человека царила полная неразбериха. Молодой репортер описывает в основном непрекращающийся дождь в Ла-Корунье, насмехается над людьми, которых такой климат не угнетает. Женщины, закутанные в теплые шали, отваживаются лишь мочить в воде ноги: «Как купаются в Бетанзосе», — записывает мальчик, привыкший к мягкой погоде в Малаге. В этом доморощенном издании он выражает также свой страх перед однообразием: он думает о том самом вечном голубе и в рубрике «Объявления», располагавшейся как раз над его домашним адресом, записывает: «Покупаем породистых голубей». Так что уже тогда Пабло проявлял свое чувство юмора; еще не научившись выражать страдание или протест, он уже умеет преодолевать эти чувства с помощью смеха, того самого смеха, который много позже будет обескураживать его почитателей и позволит ему избежать участи идола на пьедестале, куда его хотят взгромоздить. Ребенок входит во взрослую жизнь, вооружившись заранее иронией, неумолимым чувством смешного.

Одна из его последних картин, написанных в Ла-Корунье, подводит итог его учебе: «Босая девочка» (собственность Пикассо). На этот раз модели заплатили, как обычно платят взрослые художники, для Пабло же это было своего рода наградой за прилежание, он получил ее на рождественские каникулы. Девочка совсем не была красивой, по всей видимости, она привыкла зарабатывать на жизнь более тяжелой работой, чем позирование художнику. На плечи ее наброшена какая-то тряпка. Руки, детские, но уже отмеченные трудом, лежат на коленях. Босые ноги, ненормально большие, много ходившие, как-то очень тяжело стоят на земле. «У нас бедные девочки всегда ходят босиком, а у той малышки ноги были еще и обморожены», — вспоминает Пикассо. Детское лицо угрюмо, уголки рта опущены, как это бывает у детей, которых часто ругают и которые не способны защититься он незаслуженных упреков. Красивы у девочки только глаза, однако взгляд слишком пристальный, рано ставший по-взрослому покорным.

Четырнадцатилетний мальчик и маленькая изнуренная девочка встретились однажды лицом к лицу. Как удалось мальчику, уже отмеченному благосклонной судьбой, сыну любящих, заботливых родителей, передать беспомощную боль этого молчаливого создания? Глаза Пабло Пикассо понимают больше, чем в состоянии воспринять его мозг. В этом теле, не знакомом с отдыхом, есть что-то от самой земли, какая-то животная чувственность, обезоруживающее ожидание. Рано, очень рано Пабло Пикассо стал на сторону тех, кто угнетен, но не умеет

жаловаться.

ГЛАВА II

Постоянство законов созидания

(1896–1900)

ГЛАВА II

Постоянство законов созидания

(1896–1900)

Настоящая карьера Пабло Пикассо начинается с события, которое, будь речь о ком-нибудь другом, могло бы сойти за розыгрыш. Обучение в Школе изящных искусств Барселоны, солидном учреждении, основанном еще в 1775 году, ведется в две ступени: общее отделение рисунка уделяет особое внимание

античности, живой модели, живописи. Для того чтобы попасть сразу на второе отделение, нужно выдержать экзамен, требования которого настолько серьезны, что претендентам дается целый месяц на выполнение заданного рисунка. «Я закончил его в первый же день, — рассказывает Пикассо, — потом долго на него смотрел, размышляя о том, что же еще можно было бы сюда добавить. Но добавить было нечего, совершенно нечего». Глаза его становятся задумчивыми, в своем воображении он снова видит этот рисунок и, как полвека назад, качает головой. Он и сегодня ничего бы не стал добавлять. Его всегда ставила в тупик медлительная манера письма, свойственная многим художникам, сам Пикассо работал на удивление стремительно.

Это доведенное до крайности усилие и было для Пикассо основой созидания; оп никогда не предавался долгому и изнурительному труду над одной картиной, для него работа была коротким и стремительным броском. Большое полотно он покрывает красками за день, как ребенок, стремящийся успеть как можно больше за возможно короткое время. Одному из своих знакомых, который спросил у него, закончил ли Пикассо работу над одним из вариантов «Алжирских женщин», он ответил улыбаясь: «Закончил ли? Ну, если хотите, то да, хотя для Микеланджело, например, это полотно не могло считаться законченным, но для меня — да». Если воплощенное видение натуры его не удовлетворяло, на следующий день Пикассо предпринимал новую попытку, менял подход, искал другие средства выражения. Но тот вариант, который сам он считает неудачным или неполным, является вполне законченным произведением. Он высказал все, что хотел, в этом едином творческом всплеске, и если попытается что-либо изменить, то единство, уравновешенность различных компонентов картины окажутся нарушенными.

«Говорят, что художник пребывает в постоянном возбуждении», — сказал как-то Пикассо, посмеиваясь. Он всегда удивлял людей, ожидавших найти в нем бурю страстей. Врачи, наблюдавшие его и снимавшие энцефалограмму, нашли его удивительно уравновешенным; хироманты, склонявшиеся над его руками волшебника, — на удивление спокойным. Для того чтобы проиллюстрировать преобразование видения в окончательную форму, Пикассо однажды несколькими жестами объяснил то, что кто-нибудь другой, вероятно, пояснял бы очень долго и сложно, без конца путаясь в формулировках. «Все, что происходит, находится здесь, — он подносит руку к голове. — Прежде чем это спрыгнет на кончик пера или кисти, оно должно ощущаться здесь, в кончиках пальцев, оно должно полностью сконцентрироваться в

них».

Некоторое время спустя Пикассо принялся за поиски своей живописи; он сбивался с дороги, попадал в тупики, возвращался и начинал сначала, правда, продолжалось это очень недолго, но, как и на том экзамене в барселонской Школе, он всегда точно знал, что хочет сделать именно сейчас, в данный момент.

Итак, дон Хосе вместе с семьей переехал жить в Барселону, ему представилась возможность поменяться местами с преподавателем Школы изящных искусств, предпочитавшим работать в Ла-Корунье. Но, хотя работа в Барселоне, самом в то время оживленном испанском городе, весьма недурно оплачивается, он все же не чувствует здесь себя лучше, чем в Ла-Корунье, тоскуя по тихой жизни в Малаге. Он ощущает себя изгнанником. Тоска по Малаге — это тоска по упущенным возможностям, по молодости, по тому, что могло бы быть в его жизни, но так и не случилось. Его друзья, художники, нашли свою дорогу, а он остался в стороне. Они стали членами Королевской Академии, о них пишут в газетах, они купаются в лучах славы, они разбогатели и позабыли о своем друге, погрязшем в посредственности. Хосе Руис чувствовал, что судьба предала его: «Ни Малаги, ни быков, ни друзей, ничего».

Сам Пабло тоже был несколько разочарован этой своей первой встречей с большим городом. Ему тогда исполнилось всего 15 лет. До сих пор он еще не пережил ни одного серьезного потрясения. Здесь, в Барселоне, он мог бы испытать и воспринять самые различные влияния, которых множество, они перемешиваются, противоречат друг другу, число их все время растет. Пабло и вправду их воспринимает, но на свой лад, ловя все, что можно поймать, но не давая этому проникнуть в глубину своего существа.

Гуляя по улицам Барселоны, Пабло сталкивается с единственным в своем роде феноменом, неким пароксизмом стиля модерн, который Гауди увековечил в камне. Кассу сказал: «Антонио Гауди — один из тех эксцентричных персонажей, которых много в Испании и на которых она частенько жалуется. Кажется, что они балансируют на грани безумия, а в жизни и в работе используют колдовские приемы». Он бросил вызов старинным архитектурным традициям, законам материи, строго установленным соотношениям между человеком и пространством. Среди влияний, пришедших извне, Барселона испытала уже воздействие неоготической архитектуры с ее стрельчатыми фронтонами, высокими крышами, остроконечными башенками, которые казались здесь чужими. Тем не менее готика для Гауди стала одним из источников вдохновения, того

вдохновения, которое ниспровергает саму основу структуры, убирает контрфорсы и арки, это готика театральная, более естественно смотрящаяся в полотне и прессованном картоне, чем в камне или кирпиче. Неправдоподобность, берущая верх во всех конструкциях Гауди, тесно соседствует с искусственностью, с обманчивой глубиной кулис или кинокадров. Один из биографов Гауди заявил как-то (и не без оснований), что когда-нибудь фантасмагорические коридоры Каса Баттло будут использованы в качестве экспрессионистского декора к «Доктору Калигари»[1]. Это беззастенчиво-небрежное обращение с материалом, вызывающее у камня конвульсии, которые заставляют тяжелые крыши колебаться, как лист толя на ветру, колонны — наклоняться, а каминные трубы — извиваться по-змеиному, придающее скалам вид животных, а кованому железу — сходство с мясистыми стеблями растений, все это могло оставить глубокий отпечаток в несформировавшемся еще мозгу. Новое видение художника должно было подпасть под влияние этой полихроматической архитектуры, этих цветных фаянсовых осколков, которые в балюстраде парка Гуэль сливаются с отблесками горизонта. Однако сама несоразмерность этих экстравагантностей, видимо, оттолкнула очень еще молодого Пабло Пикассо.

Тем не менее в этом сумасшедшем искусстве Гауди чувствуется уже художественный авантюризм будущего. Экспрессионизм мог бы назвать его творчество одним из своих истоков; а сюрреализм и натурализм — вдохновиться этими скульптурными нагромождениями, кишащими на портиках церкви Саграда Фамилиа (выполнены они были по фотографиям или муляжам с живой натуры).

У Гауди можно найти и обращение к истокам примитивного искусства, которое позже будет предшествовать решительному повороту в искусстве Пикассо. «Оригинальность, — сказал Гауди, — это возврат к истокам». Головокружительные конусы, которыми он увенчал храм Саграда Фамилиа, напоминают негритянские постройки Экваториальной Африки; впервые Гауди использовал эту форму, работая над проектом францисканских миссий в Танжере.

Если отвлечься от поиска неслыханных форм, то во всем опыте Гауди есть один аспект, который, видимо, смог бы поразить воображение Пикассо: осуществление невозможного, необузданная мечта, облеченная в конкретную форму. По весьма редкому стечению обстоятельств, Гауди повстречал на своем пути одного из самых могущественных сеньоров Барселоны, графа Эусебио Гуэля, что и дало ему возможность дать жизнь монстрам

своего воображения.

Этот триумф невозможного, повлиял ли он хоть в какой-то степени на молодого Пикассо, как это принято считать? Сам Пикассо это отрицает: «Нет, он не произвел на меня никакого впечатления. На мою молодость он никак не повлиял». И потом: «Возможно, произошло как раз обратное». На выставке Гауди, организованной в Барселоне уже после его смерти, были представлены многочисленные его проекты, так вот в некоторых из них ясно ощущается влияние художника, который был намного моложе признанного и заслуженного мастера. «Любопытно, не правда ли?» — задумчиво говорит Пикассо. Гауди было больше сорока, когда пятнадцатилетний мальчик приехал в Барселону, он был уже знаменит, тогда как молодой Пабло еще многие годы будет идти к известности; но великий старец уже перед смертью, в 1926 году, в семьдесят пять лет, видимо, вдохновился этой молодой силой, с которой он, вероятно, столкнулся однажды, сам того не зная.

Барселона — средиземноморский порт, она, как и любой другой портовый город, принимает вся и всех, здесь оседает и плохое и хорошее, причем плохое приживается легче. По словам Кассу, особенность этого города в том, что «он не знает, что такое хороший вкус… Дурной же вкус утверждает себя здесь весьма агрессивным образом». Возможно, молодому Пикассо трудно еще судить об атмосфере, в которую его погрузили, но уже тогда он знал или, во всяком случае, предчувствовал, что эти первые годы в Барселоне не повлияют благотворным образом на его работу. Однажды, обнаружив пейзаж, написанный им в 1896 году, Пикассо содрогнулся: «Ох, этот период, я его ненавижу. То, что я делал раньше, было намного лучше».

В этом 1896 году он не хочет или не может работать дома. Дон Хосе снимает для него, «как для взрослого», мастерскую на улице Ла-Плата. Однако, сменив место жительства, Пикассо не смог уйти от опеки своего отца. Сюжеты, которые он выбирает под влиянием Хосе Руиса, самые что ни на есть конформистские, исполнение — условное. Тем не менее картины эти позволяют ему добиться того успеха, на который он нацелен. Это: «Первое причастие», отправленное (и принятое) на муниципальную выставку в Барселоне весной 1896 года (коллекция доктора Витальто, Барселона); «Ребенок из хора» (коллекция Сала в Малаге); «Человек с масляной лампой» (коллекция Льобет, Барселона); «Две утки», маленькая картина, которую отец послал на выставку в Малагу, она получила там премию.

В этом же году Пабло написал маленький «Портрет Лолы», своей младшей сестры. Портрет этот он оставил у себя. Сидящая

девочка держит на коленях куклу. Она очень похожа на своего брата: довольно большой нос, короткая верхняя губа, нижняя же довольно мясистая. Общий темно-серый тон картины побуждает его особенно старательно поработать над колористикой платья девочки и над самим фоном, где в глубине угадываются висящие на стене японские веера (дань тогдашний моде) и эстамп.

Это уже можно было бы счесть свидетельством полной ассимиляции, вкусом времени, рисующим его рукой. Эта условность характеризует и рисунки, сделанные китайской тушью и углем, и акварели: «Читающая девушка», «Стоящий мужчина», «Пруд в барселонском парке» с тремя лебедями и грациозной дамой под зонтиком, облокотившейся на балюстраду. Одним из первых его больших полотен, относящихся к этому периоду, с персонажами в натуральную величину, была «Штыковая атака». Картина настолько велика, что ее оказалось невозможным вынести из квартиры по лестнице и пришлось, к великому удовольствию прохожих, спускать из окна на шнурах от штор.

Эту сцену, пронизанную воинственным пылом, первое большое произведение будущего автора «Герники», Пабло счел недостаточно хорошей и не заслуживающей того, чтобы ее сохранить. Через некоторое время он заново загрунтовал полотно и написал гораздо более мирный сюжет, названный поначалу довольно скромно: «Визит к больной». Дон Хосе продолжает наставлять сына, лелея в своем воображении успех, скроенный по его собственной мерке. Это он придумывает композицию и он же служит моделью для бородатого врача, проверяющего пульс больной, над которой склонилась сестра, держащая на руках младенца. Картину, которую по такому случаю помпезно окрестили «Наука и милосердие», отправляют на выставку изобразительных искусств в Мадрид, где она удостаивается весьма лестных отзывов.

Пикассо отнюдь не испытывает снисхождения к этим своим первым попыткам и, поскольку его чувство юмора обращается против него самого так же легко, как и против других, со смехом вспоминает высказывание одного критика: «На руке врача, щупающего пульс, была перчатка…».

В 1897 году, несомненно воодушевленный своими скромными успехами, молодой Пабло отправляется в Мадрид. Здесь ему удается с такой же легкостью, как и в Барселоне, сдать экзамен в Академию Сан-Фернандо, выполнив за несколько часов задание, рассчитанное на несколько дней. Родители Пабло, которые отнюдь не бедствуют, оплатили ему проезд до Мадрида, а также пообещали присылать деньги. Денег этих, правда, очень-мало, «несколько песет, — рассказывает Пикассо, — как раз

хватало, чтобы не умереть с голоду». И он начинает учиться переносить лишения. Однако вдали от родных, которые заранее обозначили своими вехами его путь к успеху, подросток начинает бунтовать. Он отказывается работать в Академии, зная, что его школа не здесь. Родственники, возмущенные таким непослушанием, вообще перестают присылать деньги. Только отец, «бедняга», продолжает присылать все, что только можно.

Весной 1898 года Пабло заболел скарлатиной. Ощущение слабости во время болезни вызвало у него самую настоящую депрессию. Тогда он впервые почувствовал страх человека, который почти всегда здоров, перед болезнью. Для того чтобы жить и работать, ему необходимы все его силы. На протяжении всей жизни Пикассо будет пугать любое недомогание у него или у его близких.

Чувствуя необходимость как можно скорее восстановить силы, Пабло принимает предложение одного из своих друзей, художника Мануэля Пальяреса, провести некоторое время у него, в Хорта-де-Сан Хуан. Он пробудет там несколько месяцев, ведя самую что ни на есть обычную деревенскую жизнь. Это не было ни естественным проявлением любопытства юного создания, ни быстро угасающим интересом горожанина, который побуждает его в течение некоторого времени поработать вместе со всеми в поле или на ферме. Это было желание соприкоснуться с постоянными жизненными факторами, со сменой времен года, с нравами и повадками животных, с природой вещей, которые не разочаруют вас своей ненадежностью. Эту потребность будущий «приемный» парижанин сохранит на всю жизнь, для пего это станет способом ощутить равновесие, сопротивляясь искусственности большого города. В Хорга молодой Пабло учится ухаживать за курами, доить коров, делать перевязки лошадям, доставать воду из колодца, собирать хворост, готовить рис и вязать крепкие узлы. «Всему, что я знаю, я научился в деревне Пальяреса», — говорит он. Это знание повседневных вещей — не единственное, что он взял у Пальяреса. Задушевная дружба — это то, что останется с Пикассо на всю жизнь.

Есть в Пабло Пикассо что-то, делающее его похожим на человека, живущего на открытом воздухе. Кажется, что он вобрал в себя солнце и ветер, его жесты требуют пространства, если о нем ничего не знать, то можно подумать, что перед вами горец или моряк. И хотя он и проводит целые дни, а то и недели, в своей парижской мастерской, видя в окне только низкое небо, серые крыши или голые деревья, когда он входит в комнату, вам кажется, что он только что вернулся из большого путешествия; вместе с ним к вам врываются дыхание ветра, солнечные лучи и

запах дождя.

Набросок автопортрета, сделанный в 1898 году, показывает его таким, каким он был тогда. В силуэте рисующего семнадцатилетнего парнишки чувствуется еще нескладность подростка, упрямая посадка головы, костлявые запястья… Его городская одежда, манишка и широкий галстук художника, не слишком ему идет; волосы, разделенные на прямой пробор, явно только что призваны к порядку, но в этом быстром наброске видно уже свойственное молодому художнику упорство и сосредоточенный взгляд.

Вернувшись из Хорта, Пабло начинает работать у друга, который был постарше, чем он сам, Хосефа Кардона Итурро, посвятившего себя скульптуре. Он явно испытывает влияние немецких прерафаэлитов, особенно Овербека, но молодой Пабло интересуется не столько эстетическими теориями, сколько техникой. «Он пишет и рисует без устали». Когда Сабартес приходит его навестить, он находит его сидящим среди целого вороха рисунков.

Мастерская, в которой он в это время работает, не что иное, как обыкновенная комната в квартире корсетницы, матери Кардоны. Пикассо, которого с детства чрезвычайно занимали тайны ручного труда, со вниманием следит за мастерицами, которые проделывают дырочки для шнурков в длинных корсетах из китового уса, этих жестких формах для женских изгибов. Он сам пробует поработать на машинке, чья точность его забавляет.

Все, кто близко знал Пикассо, обязательно наблюдали, как его ловкие пальцы превращали кусок проволоки или клочок бумаги в фигурку, лицо, знакомый предмет. Обычно он делал это почти бессознательно, когда ему прискучивал разговор.

Пабло Руис Пикассо — так он теперь подписывает свои картины, а в характере его начинают все четче проявляться постоянные черты. В 18 или 19 лет он уже входит в литературную и художественную элиту Барселоны, причем большинство ее представителей гораздо старше его. Каталонцы приняли его к себе не без труда, ведь он был андалузцем и уже потому — подозрительным, кем-то вроде тореро или цыгана. Однако Пабло все же заставил их признать себя, притом позже они не могли понять, с чего вдруг этот молодой незнакомец стал пользоваться подобным авторитетом. Общительным он не был, скорее — сдержанным, никогда не шел навстречу привязанностям или признаниям, от него легче было дождаться шутки или каламбура, чем комплимента. Но он присутствует. Он этим удовлетворен. Придет время, когда его присутствие начнет становиться все более и более заметным.

На свой лад, завладевая и исключая, он испытывает влияние этой среды. Самые разные течения, перекрещивающиеся в Барселоне, идут из одного и того же источника: необходимости обеспечить материальную, то бишь финансовую, безопасность. Декадентский век подходит к концу. Как и повсюду, тоска сентиментальная и духовная бросает здесь вызов человеку XIX века, человеку, восхищающемуся достижениями промышленности; это вызов буржуазному покою, вскормленному на незыблемых ценностях, покою, быть может, даже не подозревающему, что такое множество новых ферментов могло появиться и развиваться только в основательно замешанном тесте.

Этот тревожный вызов слышится каждый день. «Да будет с вами Священное Беспокойство!» — проповедует Эухенио д'Орс. Наиболее жизнеспособная «закваска» идет с севера, из Каталонии. Влияние Ницше все более ощущается в образе мыслей барселонцев. Художник Сантьяго Русиньоль, с которым позже Пикассо будет очень дружен, превозносит триумф «человека, окрыленного закономерной гордостью варвара», его право «вырвать у жизни огненные, необузданные, высшие видения… передать сумасшедшими парадоксами вечную очевидность, жить ненормально и неслыханно». Из Германии идет мифология силы, которая очень рано утверждается триумфом Вагнера; его исполняют в большинстве концертных залов, ставят его оперы, тетралогию, «Тристана и Изольду».

Ностальгия по мифическому прошлому, по туманному средневековью, взволновавшая Германию, тем более понятна и доступна каталонцам, что она соединилась здесь с так называемым движением за автономию, увидевшим в средневековье золотые времена национальной независимости.

Как и везде, декаденты, гордившиеся своей патологической чувствительностью, ощущали себя меланхолическими последователями «сверхчеловеков» былых времен. В Барселоне особенно заметны два противоборствующих течения, оба пришедших с севера: с одной стороны, это отступление перед повседневной тревогой, с другой — оценка существующего порядка и перспектив на будущее. Барселонский театр открывается для мятежных пьес Ибсена, ограниченных условностями настоящего, где буржуазная драма столпов общества, непонятых женщин и сыновей, которыми жертвуют ради порочного лицемерия, претендует на уровень драмы социальной.

Однако именно в области изобразительного искусства влияние севера ощущается более всего. Английские

прерафаэлиты, претендующие на открытие утерянной невинности в живописи, чрезвычайно сильны в своей искусственности. К их влиянию примешивается и влияние прерафаэлитов немецких, на которых обращают особое внимание. Специальный выпуск одного из авангардных журналов посвящен Генриху Фогелеру, который еще только начинает свою карьеру. Символизм, облачившийся в мишуру слишком доступных секретов, слишком очевидных намеков, торжественно преподносится Беклином. Презрение к основам изобразительного видения настолько полно, что переносится и на идеологическое содержание. Господствующий вкус охвачен судорогами. Декоративные арабески увлекают на поиски реального. В Вене это назовут «Югенд стилем», для латинян, которые также испытывают его мощное влияние, это будет «стиль лапши». Рассудительные каталонцы подчеркивают ущерб, нанесенный вкусам публики этой искусственной стороной художественных и литературных стремлений, этой заимствованной точкой зрения.

Молодежь в поисках взаимного поощрения собирается в кафе и тавернах, где в жарких эстетических дискуссиях убивает слишком длинные вечера и слишком жаркие ночи. Уже в первых произведениях Пикассо большую роль играет этот декор ночной жизни. Такова маленькая картина, написанная в 1897 году и воспроизводящая «Интерьер кафе» в голубоватой дымке (коллекция Видаль в Барселоне); это «Кафешантан «Параллель»» (1899 год, коллекция Барби в Барселоне), с рельефными цветными пятнами, здесь схвачена атмосфера, свойственная подобным заведениям во всех странах. Так Пикассо подступает к тому, что станет в будущем его собственным, только ему свойственным миром.

Излюбленным местом таких собраний было заведение, наполовину кабаре — наполовину ресторан, под названием «Четыре кота». Очень скоро это местечко стало для Пикассо вторым домом. Причем домом чрезвычайно оживленным, поскольку, несмотря на злые шутки недоброжелателей, «Четыре кота» пользуются громкой известностью. Господин Роме, один из хозяев, поручает Морису Утрилло организовать театр китайских теней, он же организовывает представления театра марионеток, в котором играют произведения наиболее известных барселонских авторов, играют, кстати, в переполненном зале. Сам Альбенис аккомпанирует на фортепиано во время спектаклей.

Поскольку Роме недавно вернулся из Парижа, вдохновляют его чисто французские идеи, однако же реализация этих идей приобретает немецкую форму. Само заведение располагается в одном из домов, построенных в неоготическом стиле, тогда очень

популярном, интерьер напоминает немецкую пивную; тяжелые деревянные балки, фаянсовые плитки, массивная мебель, медная посуда, развешанная на стенах. Единственная современная нота носит чисто личный характер: это большая картина с изображением донкихотского силуэта самого Роме, а также гораздо более низенького Рамона Касаса, сидящих на тандеме — тогдашний крик моды.

Атмосфера носит, скорее, романтический характер. Рисунок, сопровождающий меню, вполне этой атмосфере соответствует. На рисунке — большой зал, очень симпатичный и гостеприимный, с деревенского стиля мебелью, с деревцами в керамических горшках, в глубине видна большая входная дверь под низкой аркой, похожая на двери в немецких пивных. На переднем плане перед кружкой пенящегося пива сидит молодой человек, у него копна светлых волос под широкополой шляпой, его брюки слишком широки, на нем ярко-голубой редингот, одним словом, очень романтический молодой человек. Из-за соседнего столика на него снисходительно взирает молодая дама в широком желтом плаще с крошечной собачкой у ног, а ее бородатый спутник смотрит, напротив, весьма неодобрительно. Надпись сделана готическим шрифтом и, если бы не каталонский текст, можно было бы почувствовать себя в самом сердце Мюнхена. Рисунок выполнен пером, а затем раскрашен, под ним стоит дата: 1898 год. Подпись — П. Руис-Пикассо.

Постоянные посетители в большинстве своем старше Пикассо, их имена уже известны. Для того чтобы поднять престиж заведения, хозяин развесил на стенах их портреты. В этих наскоро сделанных набросках уже видна виртуозность настоящего мастера. Под ними также стоит подпись Пикассо. Среди этих бородачей (борода — дань моде) люди, с которыми Пикассо очень дружен: Хайте Сабартес, Рамон Пичот в своей маленькой шапочке клошара, Маноло Юге с мрачным взглядом, Карлос Касахемас, у него голодный профиль: огромный нос и почти несуществующий подбородок. С Касахемасом, который старше Пикассо всего на год, они были неразлучны. Это человек, открытый для всех литературных течений времени, он внимательно прислушивается к своему другу, ведь идеи так и кипят в нем, а поскольку в деньгах он нужды не испытывает, у него всегда находится время, чтобы выслушивать Пабло и вместе с ним пускаться в долгие прогулки по Барселоне. На одном из рисунков, датированном 1899 годом, Пикассо запечатлел момент этой бродяжничающей дружбы. В тот день, по всей видимости, было холодно, сам Пабло кутается в широкое пальто, пряча лицо в высоком воротнике, Касахемас же одет в короткую курточку. Прогулка, похоже, их

утомила, у них явно подгибаются колени. На этом же листе есть еще один рисунок, на первый взгляд, с первым никак не связанный. Две женщины прогуливаются бок о бок, та, что помоложе, покачивает соблазнительным своим «крупом», как бы желая завлечь.

В 1900 году Касахемас арендует помещение для мастерской, его финансовые возможности ему это позволяют. Пикассо покидает дом корсетницы и поселяется вместе со своим другом, само собой, принимая участие в расходах. Мастерская располагается на последнем этаже старого дома, выстроенного в высокой части города. Комната очень большая, и у них не хватает денег, чтобы ее достойно меблировать. Тогда Пикассо покрывает все стены росписью, причем весьма своеобразной. Он рисует недостающую мебель: тяжелые шкафы, диваны, рисует не только в комнате, но и на лестничной клетке.

Портреты, развешанные на стенах в «Четырех котах», привлекли внимание к Пикассо. Один из критиков упомянул их в газете «Ла Вангардия», именно тогда имя Пикассо впервые было напечатано. За последние год — два его творчество претерпело изменения, очевидно, под влиянием среды. Все то условное. чему его учили в Школе искусств, слетело с него буквально за один день. Изменились и сюжеты его картин. Теперь это «Сцены из жизни богемы», целая серия раскрашенных рисунков. В манере его появилась элегантность, в этой новой технике концентрируется влияние нескольких факторов и течений. Например, плоский передний план «Встречи» написан явно под влиянием японского эстампа, который был тогда в моде в Барселоне.

Тенденция все удлинять, которая проявилась в это время у Пикассо, также витает в воздухе. К возврату в прошлое, так распространенному в то время, каталонцы добавили еще и воспоминание об Эль Греко. Сантьяго Рисиньолю удалось купить в Париже два полотна Греко: «Святой Петр» и «Святая Магдалина». В 1893 году эти две картины были торжественно перенесены в Кап-Ферра. Пикассо в это время было всего двенадцать лет, однако те, кто участвовал в торжественном событии, позже станут завсегдатаями «Четырех котов»: папаша Роме и Рамон Касас, чьи портреты и афиши, созданные в порыве вдохновения, навеянного пребыванием в Париже, станут так известны в Барселоне; среди прочих, был там и ученик Касаса, Рамон Пичот.

Первым свидетельством влияния живописи Греко на Пикассо была маленькая пастель «Мать и сын», написанная в 1898 году (коллекция Странского, Нью-Йорк). Фигуры и лица людей на

картине вытянуты, женщина и ребенок как бы спаяны друг с другом, расположение складок на мантии подчеркивает стремление вверх. В этом же году была написана еще одна картина «Старик с больным ребенком», в которой также просматривается тенденция к удлиненным пропорциям. Однако здесь наблюдается еще и влияние северной живописи, выражающееся в преобладании черно-белых гонов. Вскоре влияние английских прерафаэлитов и немецкого графического искусства берет над ним верх. В то время в Барселоне публиковались два журнала, специализирующихся на искусстве: «Пель-и-Плома», уделявший особое внимание Франции, и «Ховентуд» (далее название было выписано готическим шрифтом), пристально следивший за развитием немецкого направления в искусстве.

В «Ховентуд» 19 июля 1900 года впервые была опубликована репродукция рисунка Пикассо. Это был рисунок, сделанный по заказу, — иллюстрация к стихотворению английского прерафаэлита, стихотворение было посредственным, имя автора давно забыто. Само стихотворение тоже, вероятно, забыли бы, если бы не художник Пабло Руис Пикассо, которому иллюстрацию эту заказали случайно, а может быть, просто кто-то из его друзей порекомендовал его поэту. Стихотворение называлось «Вопль девственников», содержание его также вполне соответствовало моде эпохи, в нем провозглашалось право на свободную любовь. На рисунке Пикассо изображена спящая женщина с прекрасным тонким профилем, на пей только разорванная туника, сквозь которую видна полная грудь, все остальное как бы заволокла прозрачная дымка. Во сне она видит мужчину, на рисунке видна только его голова и верхняя часть торса.

Приблизительно через месяц, 16 августа, Пикассо заказали иллюстрации к поэме «Быть или не быть» того же самого автора (Дж. О. Бриджмен).

Вскоре после этого к нему обращается еще один барселонский журнал «Ла Каталониа Артистика». На этот раз ему предстоит сделать иллюстрацию к рассказу каталонского автора. Пикассо рисует «Сумасшедшую», эта его работа также выдержана в черно-белых тонах, силуэт женщины, в соответствии с требованиями неоготического стиля, скрыт одеждой. Однако это была первая встреча художника с темой, к которой он так часто будет обращаться впоследствии, — с темой человеческого падения, несчастья или вырождения. Огромные глаза, глубоко сидящие в орбитах, тонкий, несколько искривленный нос, большой рот, белые одежды, черные тени. В этом рисунке

Пикассо опережает сам себя. Но сюжет в какой-то степени соответствует атмосфере, окружавшей художника в те годы. Один из биографов, говоря о барселонском периоде жизни Пикассо, упомянет, что на рубеже веков Барселона была охвачена эпидемией сумасшествия Умственная неуравновешенность настигает всех тех, кто, как Русиньоль, восхищается ненормальностью и предпочитает здоровым сумасшедших. Меланхолия становится основной мелодией эпохи. Один каталонский поэт, живущий рядом с лазурью Средиземного моря, напишет стихи почти в стиле Верлена:

Серое небо, серое сердце,
Серые улицы, серое поле.
Серыми стали
Все мои мысли.

В 19 лет молодой Пабло превосходно чувствует себя в этой декадентской среде. «Автопортрет» (коллекция Барби, Барселона), написанный в 1900 году углем и раскрашенный акварелью, показывает его таким, каким он тогда был, эдаким сумеречным красавцем, чуть-чуть слишком молодым для подобного настроения. Он изобразил себя одетым в широкое короткое пальто с поднятым воротником, из-под широкополой шляпы видны длинные волосы. Руки он засунул глубоко в карманы, голова чуть наклонена набок, а большие глаза его смотрят на окружающий мир не столько с жадностью молодости, сколько растерянно и грустно.

Тем не менее он прекрасно сознает, что в этих его позах болезненной изысканности слишком много напускного, искусственного. Создатель будущих кошмаров чувствует себя превосходно, неврозы его не беспокоят, он вооружен непобедимым чувством юмора, помогающим ему избежать патетики во всех ее формах и уберечься от разного рода сентиментальных ловушек. Если ему начинает казаться, что атмосфера давит на него слишком сильно, он избавляется от этого давления одним движением плеч.

Сабартес однажды стал невинной жертвой такого иронического настроения. В то время друзья встречались почти каждый день. В мастерской, которую Пикассо делит с Касахемасом, он рисует первый портрет своего друга, очень схожий по манере с его собственным «Автопортретом». Тут не ошибешься, на рисунке изображен поэт-декадент конца века. Вся его поза красноречиво говорит о том, что он отрешился от реальности и живет в своем собственном мире. Волосы его

расчесаны на прямой пробор и спадают на высокий лоб, взгляд грустный, далее чувственный рот на картине выглядит меланхолически. Но в один прекрасный день Пикассо, который рисует много портретов своих друзей и знакомых, как правило, углем, часто раскрашивая их акварелью, вдруг понимает, что с него хватит, ему надоело создавать галерею романтических образов. В тот именно день Сабартес и пришел к своему другу. Пикассо внезапно сказал ему: «Возьми кисть. Представь, что это не кисть, а цветок. Немного повыше… Да, вот так. Прекрасно. Теперь не шевелись». По окончании сеанса Сабартес посмотрел на рисунок. Там был изображен юноша, одетый в широкий плащ, на его длинных волосах красовался венок из цветов. Его рука со слишком тонким и хрупким запястьем изысканным жестом держит цветок. Сам жест и костюм до смешного не вяжутся с пенсне, пристроившимся на слишком остром носу. На листке, кроме того, изображено множество горящих свечей, белых крестов и извилистых случайных линий, а в верхней части рисунка пристроилась помпезная надпись заглавными буквами: POETA DECADENTE. Взгляд молодого художника искрится смехом.

Таким же взглядом в 1899 году он смотрит на медную пластину, на которой делает гравюру. Он любопытен и пробует себя в разных способах самовыражения. Пластинка эта размером не больше его ладони. Для своей первой гравюры, как и для первой картины, он выбирает чисто испанский сюжет: пикадора с широко расставленными ногами, с пикой в руке. Юный гравер извлек из своей первой работы несколько уроков. Одним из них было то, что, окончив гравюру и повернув ее к себе лицевой стороной, Пикассо обнаружил, что пикадор держит пику в левой руке. Он, правда, тут же нашел выход, назвав гравюру «Левша».

Через много лет он вновь увидел эту свою первую гравюру, которая стала теперь очень ценной. Он рассказал эту историю Бернарду Гейзеру: «Вот как я вышел из положения», — добавил он посмеиваясь.

По воспоминаниям его друзей, у очень молодого Пикассо был уже чрезвычайно твердый, вполне сложившийся характер. «Его понимали далее без слов» Он принимает мало участия в разговорах, предпочитая слушать. Трудно сказать, как мысли и вещи находят к нему путь извне; они просто приходят к нему. Друзья замечают, что он всегда знает о новых публикациях, он хорошо знаком со всеми недавними интеллектуальными течениями, но никто из его знакомых не мог припомнить, чтобы видел Пабло с книгой в руках. Для него характерно также чередование обостренного внимания и рассеянности. «В кафе или

на улице, посреди разговора, он внезапно обрывает общение и без каких-либо объяснений и церемоний просто уходит».

Пикассо все время боится растрачивать время впустую. Он очень поздно ложится спать, как будто страшится упустить интересную ночную встречу или образ; из кафе обычно уходит последним. Частенько он приглашает кого-нибудь из друзей прогуляться ночью по главной улице Барселоны, Ла-Рамба. Каждый вечер он ходит в кабаре, в бистро на Паралело, а также — к девочкам.

Сексуальная жизнь Пабло Пикассо началась рано, очень рано. «Я был тогда совсем еще маленьким», — говорит он, а рука его опускается, чтобы показать, какого он был роста. Хитрая улыбка вновь зажигает искорки в его взгляде. Он добавляет: «Само собой, я не стал дожидаться разумного возраста, чтобы начать. Кстати сказать, если дожидаться этого самого возраста, именно разум может помешать нам начать». По всей видимости, воспоминания доставляют ему настоящее удовольствие. Он не испытывает желания забыть хотя бы об одном из удовольствий, которые когда-то вкусил; он ни о чем не жалеет. Его любовные опыты не оставили в нем никакой горечи.

Сладострастие всегда будет присутствовать в его творчестве. Вместо того чтобы подчиниться этому чувству, он использует его так же, как использует вещи и людей, из которых можно извлечь пользу для искусства. Уже в то время молодой Пабло со свойственным творцу эгоизмом все подчиняет своей собственной иерархии ценностей, которую определил раз и навсегда. Прежде всего он установил закон экономии времени, практически полностью отрешившись от мелких повседневных забот. А как только он принимает что-то за свою собственную норму жизни, он держится за это; он придает повседневности определенную форму и избегает перемен. «У него каждое действие быстро становится привычкой, но в результате он всячески избегает менять что-либо в своих привычках».

Такие же законы определяют его взаимоотношения с друзьями, с людьми, которые ему дороги. Он не посягает на их независимость: «Он никого ни к чему не принуждает и не старается на кого-либо повлиять в том или ином направлении», однако он как бы «уравновешивает», «распределяет» свое к ним отношение. «Он использует своих друзей, как использует краски, которыми пишет картины; одни используются для одного, другие — для другого». Он был бы крайне удивлен, если бы кто-нибудь попытался это равновесие нарушить.

Однажды один из друзей Пикассо пришел его навестить. Пикассо сидел в своей мастерской с совершенно расстроенным,

растерянным лицом. Уже несколько часов он ожидал вдохновения, того вдохновения, которое заставит его взяться за кисть или уголь. Но ждал он напрасно, в душе была пустота. Друг посидел вместе с ним, прочел газету. Пикассо продолжал сидеть в полной растерянности. Он был побежден. В этот момент все победы, одержанные им в прошлом, были для него пустым звуком.

Еще в ранней юности Пабло ощутил эту потребность непрерывного творчества, голод и жажду, которые невозможно утолить.

ГЛАВА III

Преждевременная встреча с Парижем

(1901–1902)

ГЛАВА III

Преждевременная встреча с Парижем

(1901–1902)

У одного из друзей Пикассо украли рисунок, сделанный Пабло. Это был его автопортрет в 19 лет, вокруг головы многократно повторялась надпись: «Я, король… Я, король… Я, король…». По мнению одного из его каталонских биографов, этот рисунок был сделан накануне отъезда Пикассо в Париж.

«Он — настоящий король», — сказал однажды человек, очень привязанный к Пикассо, объясняя таким образом некоторые черты его характера, его обязанности, как он их понимал, то, как он разрывал отношения с некоторыми людьми, а также его свободу творца.

Никто из его ближайшего окружения не понимал причин его отъезда. Несмотря на то, что немецкая философия и эстетика оказывают столь мощное влияние на художественную жизнь Барселоны, Париж в среде художников все-таки сохранил свой престиж. Пабло привлекает авторитет тех, кто вернулся из Парижа и рассказывает об этом городе в «Четырех котах». Они дают понять молодому человеку, равному им по мастерству или даже превосходящему их, что «он еще не преодолел Пиренеи». Для тех друзей Пабло, кто не уловил этого, отъезд его и стал загадкой, «приключением, которого не объяснить».

Итак, он покидает свою мастерскую и кружок ближайших друзей и уезжает. Для чего? Отец Пабло понимает не больше, чем другие, однако мать, сохранившая глубокую веру в своего сына, настаивает на том, чтобы дать ему денег на поездку. Позже она расскажет ему, что отец отдал для этой цели все деньги, оставшиеся в доме, отложив всего несколько песет, которых должно было хватить семье до конца месяца.

Он уезжает в октябре 1900 года, вернее, уезжают трое: Пабло, Касахемас и друг Пикассо по Хорта, Палларес. Риск этого прыжка в неизвестность несколько смягчается тем обстоятельством, что они знают, куда направляются, их ждет крыша над головой: один из общих друзей согласился уступить им свою мастерскую на улице Габриэль, 49. Друг этот, Исидро Нонелл, как раз собирался возвращаться в Барселону. Он на несколько лет старше Пикассо, его творчество не делает никаких уступок вкусам эпохи, он довольно любопытный человек. Один из каталонских критиков сказал о нем: «Для традиционалистов Нонелл был ужасным революционером».

Даже в Париже, вместо того чтобы впитывать местные влияния, Нонелл открыл для себя Домье, однако воспользовался этим открытием на свой лад, перенеся сатиру народную, испанскую, почву. В пригородах Барселоны он находит живописную бедность существ, живущих за рамками общества.

Встреча Пикассо с социальными темами могла бы состояться уже тогда, под влиянием Нонелла, однако она была бы преждевременной. Если он и испытал его влияние, то это произошло гораздо позже, когда он обратился к теме бедных и отверженных, но используя свой собственный стиль, свою манеру. А пока в Париже слишком много нового и интересного для

острого взгляда молодого художника. Он — и это естественно для его возраста — жадно оглядывается вокруг, регистрируя все с безжалостной четкостью. Как в детстве, он пишет письма-рисунки, в которых изображение заменяет слова. Одно из таких посланий представляет собой образчик регистрации новых образов. Это маленький набросок Эйфелевой башни (естественно), однако рядом с башней Пабло изобразил бутылку игристого вина. Тощий тип в фуражке пересекает страницу; но главным образом Пабло рисует женщин, встреченных на улице или в кабачке: тонкий порочный рот, профиль со вздернутым носом, высокие прически или челки, падающие на глаза. Он испещряет рисунками письма, которые пишет его друг Касахемас: «предсказательница» в облегающем платье с заискивающей улыбкой склонилась в легком поклоне; множество карикатур, сделанных прямо поверх четкого мелкого почерка Касахемаса, который Пабло изображает также маленькую дворнягу, которую он подобрал на улице, движимый своей вечной любовью к животным, и которую желает теперь «представить» своим барселонским друзьям.

Молодому иностранцу, «высадившемуся» в столице Франции не зная языка, помогает случай. Он встречает здесь соотечественников. Одним из них стал Педро Маниак, сын барселонского промышленника, поссорившийся со своим семейством и занявшийся продажей картин знакомых испанских художников. Есть еще Берта Вейль, позже Пикассо напишет ее портрет, она работала у антиквара, который тоже занимался продажей картин. Стремясь к независимости, она решает сама заняться продажей антиквариата, однако мебель и предметы старины идут плоховато, а в картинах она, по собственному признанию, мало что смыслит. Она просит Педро Маниака познакомить ее с художниками, у которых «не слишком большие претензии». Пикассо под это определение как раз подходит, тем более что в качестве багажа он привез с собой множество своих картин и рисунков, выбрав преимущественно испанские сценки, так как считал, что они легче найдут покупателя: коррида, тореро, арена. Встреча назначена после обеда. Берта преодолевает шесть этажей и стучит в дверь, стучит долго. Возмущенная нахальством молодых людей, которые, назначив встречу, позволяют себе отсутствовать, она спускается. Внизу она встречает Педро, которому удается убедить ее подняться снова: его друзья, Пабло и скульптор Маноло, спят обычно очень крепко.

Берта Вейль была первым человеком, купившим у Пикассо его картины; она заплатила сто франков за три полотна. Это было началом их деловых отношений. Позже она скажет, что молодые

художники слишком уж нуждаются в деньгах, а Пикассо ее «просто пугает»: «Он сует мне под нос револьвер и требует денег, правда, револьвер игрушечный». Потом она добавляет: «Вообще-то пугает не столько пистолет, сколько его ужасные глаза».

Покупка сразу трех картин, изображающих бой быков, — это неожиданный успех. Маниак, может быть, и блудный сын, но он унаследовал от своих родителей коммерческое чутье. Уже тогда он понял, что со временем картины Пикассо станут пользоваться успехом, поэтому пообещал Пабло платить ему ренту в сто пятьдесят франков ежемесячно в обмен на его произведения. Это немного, но достаточно, чтобы молодой человек мог не зависеть от родителей. В конце декабря Пикассо уезжает из Парижа. Как примерный сын, он хочет встретить Рождество дома. Своим друзьям он объясняет — и звучит это вполне разумно, — что, приняв великодушное предложение Маниака, он может теперь работать дома, в Барселоне. Инстинкт гонит его туда, где его ждут лучшие условия для работы, где существует оптимальное соответствие между местом, где он живет, и его творчеством. В Париже такой связи пока еще нет, встреча с этим городом оказалась преждевременной.

На многочисленных парижских набросках Пикассо этого периода изображены в основном женщины и вино. Каким бы ни был его личный опыт, потребность в любви и пьянстве у него ослабевает, как только он переносит это на бумагу. А вот Касахемас, чья внешность была не слишком выдающейся, познал несчастную любовь. Он как раз в том возрасте, когда страсть кажется вечной, а против унижений человек беззащитен. Он слаб, поэтому больше не рисует и ищет забвения в алкоголе. Страсть измучила его, деньги кончились, работать он не мог, жизнь казалась ему невыносимо тяжелой. Пикассо очень переживал тогда несчастье своего друга.

Друзья провели рождественские праздники у своих родителей, но и в семье Касахемас не нашел утешения. Пикассо же верит в целительную силу солнца: пейзажи его детства, считает он, облегчат самую жестокую тоску. Поэтому, проведя несколько дней в Барселоне, он увозит Касахемаса в Малагу. Однако и это не помогает, а самому Пикассо встреча с родственниками, живущими там, приносит только разочарование. Да и богемный вид художников шокирует зажиточных буржуа.

Касахемас не обращает внимания ни на прелесть пейзажа, ни на уговоры окружающих. Он продолжает пить, кочуя из таверны в бордель, а из борделя в таверну. В отчаянии он катится по наклонной плоскости с упрямством человека, желающего себя погубить. Видя это, Пикассо понимает, что ничего больше не

может сделать для своего друга. Эти две недели в Малаге должны были стать суровым испытанием для его молодого терпения и фанатичной любви к жизни; кроме того, он получил предостережение, поняв, что страсть обладает страшной разрушительной силой. На всю жизнь он сохранил страх перед сложными чувствами. Этот страх, по словам одной из его любовниц, нередко заставлял его без видимых причин обрывать любовную связь.

Касахемас возвращается в Париж. Вполне возможно, что Пикассо понимал: больше они не увидятся. Всего через несколько дней после приезда в Париж Касахемас покончил с собой, выстрелив в себя из револьвера. По словам одних, это произошло в кафе, другие утверждали, что все случилось в некоем подозрительном доме, где он застал любимую женщину в объятиях другого.

Эта впустую растраченная жизнь и абсурдная смерть глубоко потрясли Пикассо. Все его существо восстает против стремления к саморазрушению. Через некоторое время он пишет картину «Мертвец». Умерший лежит в черном гробу, завернутый в белый саван. Вокруг него стоят люди, предающиеся отчаянию, но лица их размыты, черт почти не видно, они такие же белые, как лицо мертвеца.

Еще одна картина стала как памятником его другу. Ее назвали «Воспоминание» (Малый дворец). Пикассо поступил так же, как многие художники, писавшие на религиозные темы; он разделил высокое и узкое полотно на две части: смерть на земле и воскрешение умершего на небесах. Покойник в белом саване лежит на лужайке, его окружает скорбный ряд плакальщиков, какая-то женщина — неверная возлюбленная? — рыдает у его изголовья, а тут же, неподалеку, любовники обмениваются жарким поцелуем: смерть и сладострастие всегда идут рука об руку. В верхней части картины Пикассо изобразил ран, воплощение самых безумных мечтаний умершего. По пушистым белым облакам скачет всадник, похитивший обнаженную женщину. Рядом обнимаются две женщины, еще одна следует за своими детьми, неподалеку стоит целая группа женщин, одетых только в цветные чулки, они готовы принять любую заблудшую душу на этих благословенных небесах, где торжествуют утоленная страсть и взаимная любовь. И землю и небо освещает призрачный свет луны, скрадывающий живые краски и превращающий лица в белые пятна. Эти две картины написаны были в память о Касахемасе и стали первыми произведениями «голубого периода».

Сожаления об этой смерти и переживания, которые она ему

принесла, Пикассо запечатлел еще на множестве рисунков, хранившихся долгие годы в коробках в его мастерской. Трудно сказать с полной определенностью, какое место занимает дружба в жизни Пикассо; перевороты в его искусстве, как и резкие смены настроения, слишком хорошо скрывают всю глубину его привязанностей. Погибший друг продолжает приходить к нему так, как если бы остался жив. В 1903 году Пикассо снова возвращается к теме молодого человека, отказавшегося от жизни в момент слишком сильного отчаяния. Он рисует его обнаженным, с мрачным взглядом, горькими складками у рта, рука застыла в вопросительном жесте: есть ли на свете счастье? Молодой человек в это уже не верит. Напрасно прекрасная молодая женщина цепляется за него, он избегает ее взгляда, не смотрит он и на другую женщину, держащую на руках ребенка. Между этими двумя группами: женщиной с ребенком и молодой парой, образующими как бы две стороны рамки, — вырисовываются еще два плоских изображения, похожих на картины на стене или изображения на саркофаге, — это сцена страстных объятий и силуэт мужчины, который не может вынести своего одиночества. Пикассо изобразил собственные сожаления, терзавшие при мыслях об умершем друге, то, о чем он думал, вспоминая напряженное лицо и взгляд, обращенный внутрь себя. Картина (Кливлендский музей изобразительных искусств) называется «Жизнь». «Это не я так ее назвал, — говорит Пикассо, — это сама жизнь…». Он пожимает плечами. «Это отнюдь не символы. Я просто перенес на картину образы, стоявшие тогда у меня перед глазами, скрытый смысл пускай ищут в них другие. Для меня же картина говорит сама за себя, к чему пускаться в объяснения? Художник говорит только на этом языке, а все остальное…». Он снова пожимает плечами.

Пабло Пикассо всегда отказывался объяснять свои замыслы, комментировать свои картины. Названия, под которыми некоторые из его картин приобрели известность, были даны им либо изобретательными друзьями, либо просто случайно. Человек, столь скупой на слова, каковым является Пикассо, просто молча согласился с ними. «Жизнь» была для него одним из последних видений измученного лица его друга, последним усилием справиться с горем, которое с годами не смягчилось.

С того момента, когда все его попытки спасти Касахемаса оказались тщетными, а встреча с родственниками в Малаге принесла только разочарование, тогда как Пикассо, возможно, ожидал от них какой-то материальной помощи, он понимает, что отныне рассчитывать может только на самого себя и что должен добиться полной независимости. Пикассо решает поселиться в

Мадриде. В художественной среде Барселоны, где любопытные посредственности считают себя весьма проницательными, ходят слухи, что в Париже он столкнулся с большими трудностями.

А так как в Барселоне все знали о его «провале», то он и решил попытать счастья в Мадриде, постаравшись удовлетворить там свои молодые амбиции.

Какими бы ни были мотивы этого решения, Пикассо готов расплачиваться за последствия. В двадцать лет он платит за все лишения. Несмотря на трудности, он полон решимости выстоять. И поскольку размеренная жизнь в пансионе ему прискучила, он не может выносить больше ее ограничений, Пикассо снимает отдельную комнату сроком на год. Это всего лишь мансарда, которую он обставляет соответственно своим скромным возможностям: матрас, стул и кухонный стол. Комната не освещается и не отапливается. «Никогда мне не было так холодно», — говорит Пикассо. Он ведет полуголодное существование. Едва выйдя из нежного отроческого возраста, он учится переносить лишения.

В Мадриде, как и в Барселоне, особенно сильно ощущается влияние немецкого направления в искусстве. В художественных и литературных кругах тон задают мюнхенские журналы «Югенд» и «Симплициссимус». Пикассо очень хотелось основать в Мадриде подобный же, но независимый журнал. Он встречает там каталонского писателя Франсиско д'Ассис Солера. На рисунке, который сделал тогда Пикассо, Солер изображен чрезвычайно типичным представителем литературного сословия, персонаж отнюдь не богемный, скорее денди, длинное утонченное лицо, усы «а ля Вильгельм II», на голове цилиндр, в руке он держит трость. Себя же Пикассо рисует, напротив, подчеркивая свой несколько грубоватый внешний вид: руки в карманах, непослушная прядь на лбу, квадратная нижняя челюсть. У Солера (чей отец занимается изготовлением какого-то электрического прибора, предназначенного вроде бы для «поддержания мужественности» — забавный эпизод в карьере Пабло Пикассо) есть кое-какие средства, позволяющие ему финансировать издание журнала; итак, он берет на себя руководство литературной частью, оставляя за Пикассо художественную. Название журнала — это уже его программа: «Арт Ховен» («Молодое Искусство»), В первых же строчках введения определяется мировоззрение издателей: ««Арт Ховен»» будет искренним журналом».

Первый номер, вышедший 31 марта 1901 года, по внешнему виду ничем не отличался от аналогичных изданий того времени. Это тот же «Югендстиль», слегка, правда, видоизмененный под

влиянием парижских впечатлений. На обложке изображена женщина в большой шляпе с перьями, а оглавление украшает фигурка «предсказательницы» в шляпе и в черных перчатках. Это «Молодое Искусство» не было искусством революционным. Среди опубликованных рисунков есть женский профиль с закрытыми глазами и цветами в волосах, совершенно в духе прерафаэлитских вкусов. Пикассо использовал также свои эскизы и наброски женщин, сделанные в Париже. А вот в портретах отчетливо видна сила художника Пикассо, например, в портрете Пио Барохи, использованном в качестве иллюстрации к рассказу «Зловещая оргия», или в гравюре по дереву, представлявшей Сантьяго Русиньоля на фоне сада.

С литературной точки зрения также ничего нового не было, обычные, уже проторенные дороги, дань моде. Мигель де Унамуно, чьи сонеты были опубликованы в первом номере, тоскует по утраченной невинности:

Возвращаюсь к тебе, мое детство,
Как Антей возвращался на землю,
Чтобы набраться сил.

Есть здесь и элементы анархизма: писатель, вкусивший минутной известности под именем Азорена, заявляет: «Мы не хотим устанавливать законы, не хотим, чтобы законы устанавливал кто-то другой; голосовать означает укреплять исконную несправедливость Государства».

На страницах этого журнала будущего Пикассо еще почти нет. Иногда только кое-где мелькают сатирические нотки, булавочные уколы, направленные против символизма; рыбы и кинжалы, разбросанные по лугу, цветущие сердца, череп, на котором выросла роза, и тому подобные вещи. Среди парижских воспоминаний чаще всего фигурируют встречи на улицах: проститутки, силуэты полногрудых женщин. Сатирические наклонности Пикассо обращаются здесь на светского человека, череп его сверху как будто срезан рубанком, лоб и нос составляют одну прямую линию, выступающая нижняя челюсть, смешно торчащие усики, впалая грудь, одним словом, чистой воды декадент.

«Молодое Искусство» оказалось недолговечным, особой популярности не снискало, а денег Солера едва хватило на два или три номера.

Одной из основных черт характера Пикассо всегда было упрямство, однако он всегда знал, когда нужно уступить судьбе и перестать упорствовать. Последний номер «Молодого Искусства»

появился в июне, но уже в середине мая Пикассо возвращается в Барселону, хотя комнату в Мадриде он снял на год.

Отсутствие заставляет забыть о посредственностях и оживляет воспоминания о людях выдающихся; во время отсутствия Пикассо его друзья вроде бы заметили, что в Барселоне он не получил того признания, которого заслуживал. Они поспешили организовать выставку его пастелей (тогда это была любимая техника Пабло) в салоне Парес, лучшей в то время галерее Барселоны, расположенной в центре города. Туда частенько заходят зажиточные буржуа, желающие после воскресной мессы бросить взгляд-другой на картины. После этого они имеют обыкновение посетить ближайшую кондитерскую и съесть там пирожное.

«Из Барселоны, этого центра современного искусства, уже вышло довольно много молодых талантов, причем многие из них не были уроженцами нашего города», — написал Мигель Утрилло в июньском номере «Пель-и-Плома», представляя эту выставку. От своих парижских друзей Утрилло узнал, что те немногие французы, с которыми сталкивался Пикассо, прозвали его «маленьким Гойей», поэтому он заметил: «Надеемся, что облик его не лжет, а сердце подсказывает нам, что мы не ошибаемся». Он подчеркивает достоинства молодого художника, чей дар видеть самую суть вещей позволяет ему «усмотреть прекрасное даже в безобразном». Дальше он пишет: «Пастели — это лишь один из аспектов таланта Пикассо, о котором, вне всякого сомнения, будут спорить, но так же несомненно и то, что его оценят, оценят те, кто ищет и открывает искусство во всех его видах».

Когда появляется эта лестная для него статья, Пикассо уже нет в Барселоне. Он пробыл там совсем недолго, а потом снова отправился в Париж. Быть может, он решил поискать более удобный способ заработать себе на хлеб, чем месячное содержание, предложенное Маниаком, который, в свою очередь, жалуется, что ему не присылают обещанных картин.

Быть может, неудачи закалили Пикассо, и он решил снова бросить вызов Парижу? Или просто он осознал, что Барселона ничего больше не может дать художнику, который так быстро использует вещи и людей? Решение уехать Пикассо принял очень быстро. И в этом случае Пабло, одиночка по натуре, человек, никогда не отдающий всего себя даже тем, к кому он очень привязан, ощущает потребность в спутнике. И поскольку сам он решил уехать, он уговаривает отправиться с ним Жома Андре.

На одном из рисунков они изображены вместе стоящими на берегу Сены на фоне моста, вдали виднеется Эйфелева башня.

Жом Андре одет в широкое пальто, из воротника которого выглядывает несоразмерно длинная шея, на голове у него клетчатая фуражка. Он похож на путешествующего англичанина, а меховой воротник и трубка еще усиливают это сходство. В Париже весна, но, должно быть, еще холодно, потому что Пикассо поднял воротник своего пальто, так что из-под широкой фетровой шляпы видны только черные пряди волос и пронзительный взгляд его глаз. Женщина в большой шляпе обернулась посмотреть на двух иностранцев. Андре несет чемодан, у Пикассо же вместо багажа в руках только трость и большая коробка с рисунками.

Он и в самом деле привез туда довольно много картин. Маниак ждет Пикассо и его произведения в мастерской, которую он снял для Пабло на бульваре Клиши, 130. Вскоре он знакомит Пикассо с молодым парижским торговцем картинами. Его зовут Амбруаз Воллар, и он только завоевывает себе известность. Воллар договорился об организации выставки работ Пикассо в собственной галерее на улице Лаффитт.

Первая встреча Пикассо с парижской публикой состоялась 24 июня 1901 года. Вместе с Пабло свои картины выставляет один баскский художник, Итуррино, но в действительности эта выставка — для Пабло. Это великий день для него, он привез в Париж 75 своих картин, богатый и разнообразный багаж для человека, которому лишь через несколько месяцев должно было исполниться 20 лет. Это испанские сцены: «Пикадор», «Арена», сверкающие красными и синими бликами вокруг солнечных пятен, «Тореадоры» — толпы зрителей вокруг арены, разноцветные пятна на охристом фойе южного света.

Есть здесь и произведения на ту самую тему, которая неотступно преследует Пикассо в молодости и о которой он не перестает думать, поворачивая ее то так, то эдак, как будто не нашел еще окончательного решения: объятия влюбленной пары. На одном из первых вариантов (московский музей) изображена бедная комната в мансарде, на фоне голубоватых стен — разобранная кровать, на которой человек в синем пиджаке сжимает в объятиях красивую рыжеволосую женщину в красной юбке. Загорелая кожа мужчины и его сильные руки резко контрастируют с белой плотью женщины и с ее хрупкими руками. Но очень скоро Пикассо перестает удовлетворять эта несколько смехотворная утонченность любви в мансарде. В «Объятиях» (коллекция Сварценского, Бостон) он изображает улицу и двух влюбленных, бросившихся в объятия друг друга в едином порыве. В пастели, находящейся в Музее современного искусства Барселоны, обнявшаяся пара образует «монолит», только цвет одежды помогает провести границу: голубая куртка рабочего и

красный жакет и зеленая юбка женщины. Увлеченный своими настойчивыми поисками, Пикассо рисует углем молодую женщину, с неистовой дрожью прижимающейся к мужчине (коллекция Видаль в Барселоне).

Среди произведений, выставленных у Воллара, много букетов цветов, одни отражаются на полированной поверхности стола (коллекция Рейд Лефевр, Лондон), другие едва помещаются в высокую вазу с узким горлышком (коллекция Джорджа Леви); была там и картина «Мать и сын», где и люди и цветы, стоящие на столе, написаны одинаково насыщенными, светящимися красками; «Девочка в шляпе» (коллекция Гарри Беквина, Нью-Йорк), где солома и кружево выписаны мазками, напоминающими цветочные лепестки; «Девочка в колье» (коллекция Хэрмона Бофа, Детройт), сидящая на фоне стены, оклеенной обоями в цветочек, и сама кажущаяся сотканной из ярких весенних цветов, и, наконец, «Ребенок с голубем» (коллекция Курто, Лондон), первое, еще сентиментальное, воплощение той темы, которая позже будет так дорога Пикассо.

Недавние полотна, написанные уже после приезда в Париж, висят рядом с картинами, привезенными из Испании, а подпись «П. Руис Пикассо» соседствует с другой: — Пикассо — между двумя черточками. В этих последних картинах он, как правило, обращается к парижским темам: «Мулен де ля Галетт» (коллекция Ж. Тенхаузера), которая, по словам Пикассо, была первой картиной, написанной в Париже; уличные сценки (коллекция мисс Гарриет Леви); «Бульвар де Клиши» (коллекция Макса Пеллеке, Париж); шумная толпа в «Сквере»; «Ярмарка»; элегантная публика, присутствующая на бегах в «Лонгшан» — разноцветные пятна на фоне серебристо-зеленой травы (частная коллекция, Париж). Для одного раза это много, слишком много. Посетитель теряется и не может решить, восхищаться или пройти мимо. Критики пытаются как-то классифицировать этот странный феномен раннего живописного мастерства.

Первым парижанином, по достоинству оценившим творчество Пикассо, был Фелисьен Фагюс, поместивший статью в «Газетт д'Ар». Андре Сальмон нарисовал довольно живописный портрет этого первого критика творчества Пикассо: блондин небольшого роста с бородкой; он был каким-то служащим префектуры, сначала увлекался анархизмом, позже сделался роялистом, да к тому же еще и весьма религиозным. Он всегда готов был проявить энтузиазм при созерцании какого-нибудь нового произведения, «великодушнейший из людей». Фелисьен Фагюс перечисляет все источники, из которых, как он считает, Пикассо черпает вдохновение: Делакруа, Моне, Манэ, Ван Гог, Писсарро, Тулуз-

Лотрек, Дега, Форэни Ропс. Однако все эти влияния «преходящи, они испаряются в ту самую минуту, как он их усваивает; мы отдаем себе отчет в том, что его энтузиазм не оставил ему времени на то, чтобы выковать свой собственный стиль; личность его пребывает в постоянном восхищении, в состоянии пылкой юношеской непосредственности (говорят, что ему нет еще двадцати лет и что он покрывает красками по три холста в день)». Далее если мастерство это заимствовано, оно исключительно; Фагюс говорит о «цветах, выплескивающихся из вазы, стремящихся поближе к свету, о сверкающей вазе, о столе, который эту вазу «поддерживает», о светящемся воздухе, танцующем вокруг». И тот же самый Фагюс, как бы желая «притормозить» свой собственный энтузиазм, спрашивает себя, не приведет ли молодого испанца такое обилие чувственного мастерства к слишком легкому успеху.

Складывается впечатление, что Пикассо сам побаивается своего таланта. И хотя он привез из Барселоны множество своих картин, он все же считает, что настоящее обучение начинается для него только здесь; накануне отъезда он сказал Утрилло, что едет в Париж работать. Он во всяком случае знает, что не станет больше довольствоваться изображением уличных сценок, пусть даже и в своей виртуозной манере. Ему необходимо нырнуть в глубину тех образов, которые может дать ему Париж.

Одним из парижских влияний, испытанных им еще в Барселоне, стал Стейнлен. «Я хорошо знал «Иллюстрированного Жиль Бласа», и рисунки Стейнлена произвели на меня большое впечатление». Александр-Теофил Стейнлен стал, как впоследствии и Пикассо, одним из тех иностранцев, которые завладевают Парижем полнее и глубже, чем те, кто в этом городе родился. Быть может, нужно приехать издалека, из-под другого неба, чтобы научиться смотреть на Париж вдохновенно и с любовью, не воспринимая этот город как простую декорацию, как то, что привычно окружает тебя с детства. Флегматичный швейцарец Стейнлен познает Париж, сотканный из ярких противоречий, из внезапных перепадов, от радости к нищете, от искусственности к реальной жизни. Разглядывая «Иллюстрированного Жиль Бласа», Пикассо знакомится с мансардами, скрывающими любовь бедняков, с пустынными улицами, где они обнимаются, с рабочими, чьи онемевшие руки учатся отдыху, как больные, вновь начинающие ходить; с изможденными женщинами, раньше времени утратившими свою женственность. В тот самый год, когда Пикассо приехал во Францию, было опубликовано «Дело Кренкебиля» Анатоля Франса, иллюстрированное Стейнленом. Рисунки его

красноречиво подчеркивали социальную несправедливость, о которой рассказывал писатель. Будущий создатель «Войны» смог увидеть также ту ужасную страницу из «Тарелки с маслом» (1900 год), озаглавленную «Цивилизация»; на ней изображена была торжественная процессия: белого человека несут в чем-то вроде портшеза, впереди идут черные люди, они потрясают пиками, на которые насажены головы их черных соплеменников или тела младенцев, а по обеим сторонам дороги лежат безжизненные тела побежденных, поверженные к ногам завоевателя.

Стейнлен рисует также ночной Париж, Париж богемы; его «Черный кот» с победно поднятым хвостом стал эмблемой известного всему городу кабаре, которым управляет другой швейцарец, Родольф Салис. Это ночное лицо великого города открывается Пикассо во всем своем тревожном сиянии через посредство одного из тех, кто, по словам Фапоса, оказывал на него влияние, а именно: через Тулуз-Лотрека.

Когда Пикассо приезжает в Париж, Тулуз-Лотрек не показывается больше в тех местах развлечений, где Пабло мог бы заметить силуэт этого бесформенного карлика. Этот человеческий обломок, подобранный родственниками, умирает той же осенью вдали от мест, которым передал часть своего света.

Тулуз-Лотрек стал одним из первых великих открытий молодого Пабло Пикассо. «Именно в Париже я понял, каким великим художником он был», — вспоминает он. Он очарован этим четко оформившимся мастерством, которое казалось независимым от сюжета. В своей бедной комнатушке на бульваре Клиши Пикассо повесил на стену афишу Тулуз-Лотрека, изображающую танцовщицу Мэй Мильтон в развевающихся юбках. Помимо виртуозности исполнения и неуловимого воздействия крупного плана, которое очаровывало Пикассо, он обнаруживает на ночных парижских улицах то, что видел на картинах Тулуз-Лотрека: ночные существа, исчезающие днем, порочные лица, отвергаемые буржуазной моралью, которые существовали всегда, но, казалось, получили право на жизнь в своем городе только по милости художника. Пикассо черпает сюжеты для своих пастелей и картин, писанных масляной краской, из тех же самых источников: «Ужинающие» (коллекция А. Лефевр, Париж), «Пластроны» (коллекция Странского, Нью-Йорк), «Подозрительные типы» (рисунок пером, раскрашенный акварелью, Музей Барселоны), «Канкан» (коллекция Мазоливер, Барселона), «Предсказательница» (Музей современного искусства Барселоны).

Однако несмотря на молодость Пикассо все то влияние, которое воздействует на него, носит лишь частичный характер и

ограничено тем, чем, как он чувствует, он может завладеть целиком, наложив отпечаток своей личности. Влияние Тулуз-Лотрека сказывается в выборе тем. Женщины на портретах, которые в то время рисовал Пикассо, были в больших шляпах с перьями или цветами и носили высокие прически; они походили на милых мидинеток, переодетых женщинами со скверной репутацией. Когда Пикассо в своем творчестве обращается к пороку, он изображает его не радостным и цветущим, но отмеченным печатью человеческого падения, исполненного печали, как в великолепной «Накрашенной женщине», с кривой улыбкой на плотно сжатых губах, с прозрачным взглядом. Она обхватила себя руками, первая из галереи одиноких и иззябших людей, пытающихся удержать то немногое тепло, которое еще осталось им в жизни (Барселона, Музей современного искусства).

Один из сюжетов, взятый из «мира развлечений», демонстрирует, насколько Пикассо чувствовал себя независимым от тех, чьи работы оказывали на него влияние. Это «Карлица» (Барселона, Музей современного искусства), написанная в 1901 году. На детском туловище — большая голова взрослой женщины с накрашенным лицом; это лицо калеки, напоминающее отражение в кривом зеркале. Ее внешность самым ужасным образом контрастирует с красным платьем танцовщицы, подол которого усеян мелкими цветочками. В парижском сюжете чувствуется испанское влияние, «Карлица» напоминает скорее шутов Веласкеса, чем завсегдатаев «Мулен Руж». В творчестве Пикассо этого периода появляются и первые чудовища: «Женщина в синих чулках», больное создание с кривыми ногами, с зеленоватым лицом под жидкими прядями морковного цвета.

Каргины Пикассо этого периода отличаются от работ Тулуз-Лотрека еще и техникой. Масляные полотна выписаны мелкими прерывистыми мазками чистых цветов, задние планы состоят как бы из разноцветных квадратных конфетти. Техника эта гораздо ближе к пуантилизму, чем к обычным крупным планам Тулуз-Лотрека. Тона в его картинах неистовые, и он нарочно сочетает их довольно резким образом. Желтый цвет софы в «Женщине в синих чулках» наталкивается на красный фон, зеленая шаль женщины на ее морковных волосах, краски эти просто «кричат». В «Накрашенной женщине» на синем фоне мелькают красные пятна; в «Карлице» красный и фиолетовый тона сконцентрированы в нижней части картины, а вверху — пылающий желтый цвет.

Эта резкость красок — недавнее приобретение Пикассо. Когда осенью повидаться с другом приезжает Сабартес, он сначала шокирован. Целая серия полотен была написана Пикассо всего за 5 месяцев. «Что ты об этом скажешь?» — спрашивает Пикассо.

Сабартес отвечает, мягко улыбаясь: «Я привыкну».

Однажды Пикассо сказал, как бы продолжая прерванный разговор: «Меня спасает то, что с каждым днем у меня получаются все худшие вещи…». И засмеялся.

Множество раз появление неистовых красок в творчестве художника предшествовало изменению его восприятия, его видения окружающего; полному перевороту в содержании его работ. Как только он находит нужную ему тему, он концентрируется на ней, отказываясь от буйства красок. Он как бы уходит в глубин)'. Пикассо как раз находился накануне такой перемены. Его техника — наталкивающиеся друг на друга краски, бешеные мазки, рельефно накладываемые краски, противоречащие изображаемым формам, — все это — результат мощных импульсов, которые он получает. Когда позднее его спросили, чье влияние он ощущал более всего по приезде в Париж, он, не колеблясь, ответил: «Ван Гога».

Несмотря на лестные отзывы Фагюса, выставка Пикассо не принесла ему особенного успеха, ни морального, ни материального. Он продолжает жить среди своих соотечественников, как многие иностранцы, которые годами, а может быть, и всегда, существуют изолированно от всего остального мира, как за звуконепроницаемой перегородкой. Он едва начинает говорить по-французски; однако именно тогда происходят очень важные для него встречи. Гюстав Кокио, влиятельный критик, заинтересовался выставкой, и Пикассо пишет его портрет (коллекция Бюрля, Цюрих). Краски по-прежнему «сталкиваются» друг с другом, мазки рельефны, модель добродушна. На другом портрете Кокио изображен в зрительном зале театра, от искусственного освещения лицо его приобретает слегка зеленоватый оттенок, это подчеркивает красный цвет его губ и темный — усов. Вид у него несколько брюзгливый — эдакий разочарованный жуир (Музей современного искусства, Париж).

Однажды на выставку заходит молодой человек, им движет чисто профессиональный интерес: он немного занимается критикой и к тому же служит секретарем у одного адвоката-филантропа, который как раз занимается организацией в Малом Дворце выставки под названием «Детство в любом возрасте». Молодой человек восхищен. Его инстинкт, инстинкт человека проницательного, говорит ему, что молодой художник обладает исключительной силой, хотя и теряется еще иногда в заимствованиях. Поскольку Пикассо в тот момент на выставке не было, он нацарапал на своей визитке нескольких слов, выразив восхищение творчеством Пабло. Жест весьма банальный, но имел он неожиданные последствия. Пикассо не знает еще, что такое

одномоментный энтузиазм, он понимает, что богатство его дарования может оттолкнута людей слишком осторожных, поэтому эти несколько слов приобретают для него особое значение.

На первый взгляд, ничто не предвещает встречу Пикассо с Максом Жакобом, напротив, все обстоятельства вроде бы говорят о том, что их ничто не может объединить. Молодой Пабло приехал из страны, где весьма распространен инстинктивный антисемитизм, поэтому Макс Жакоб был, несомненно, первым евреем, встретившимся на его пути. В сравнении с этим основным моментом, который должен был бы отдалить их друг от друга, тот факт, что Пикассо пока еще толком не научился говорить по-французски, а Макс Жакоб не знал ни слова по-испански, был самой незначительной помехой их дружбе. Пикассо вышел из нормальной буржуазной семьи, у него было определившееся призвание, признанное его родственниками, он был настоящим сыном страны, в которой вырос, и твердо стоял на ногах. Макс Жакоб тоже очень привязан был к Нижней Бретани и к ее серому небу, но когда он возвращался в своей родной город Кимпер, его близкие, по его словам, просто терпели его присутствие, а люди, с которыми он там встречался, казались ему карикатурной массовкой из спектакля, где ему самому не было места.

В Париже он существовал на периферии своей семьи, его приглашали на семейные обеды, но он считался бедным родственником. Приглашения эти он, впрочем, принимал весьма небрежно, что обижало приглашавших. Призвание свое он носил в себе, как и множество тайных ран, тщательно скрываемых от окружающих. Молодой Пабло, вопреки своему пылкому мужскому темпераменту и бьющей через край тяге к творчеству, сохранял врожденное душевное равновесие, свой неутомимый сексуальный аппетит он утолял с тем же самым пылом, с которым предавался творчеству. Макс Жакоб, познав несчастную страсть, прибавил к угнетавшим его заботам еще и неотступные мысли о любви, мысли эти были настойчивыми и волнующими. Свои сексуальные потребности он утолял тайно, пользуясь случайными встречами. Пикассо был полностью уверен в себе, и это обстоятельство позволяло ему без опаски заглядывать в пропасть, при этом двигало им только любопытство. Макс Жакоб был, по его собственным словам, «натурой рыхлой и приспосабливающейся». Он был старше Пикассо на шесть лет, но оставался гораздо более уязвимым из-за постоянного чувства тревоги и возбуждения, в котором он жил; он и боялся любви, и жаждал ее; он был горд, но его легко было унизить; он способен был без всякого перехода из робкого сделаться надменным; искал забвения в наркотиках и

уверенности в мистицизме.

Однако же Пикассо и Макс Жакоб имели некоторые общие черты, восторжествовавшие над разницей в их происхождении и характерах; они оба обладали острым чутьем на качество — как людей, так и картин, а также (это особенно проявлялось у Пикассо) — инстинктивной тягой ко всему, что могло быть полезным их творчеству.

Итак, в ответ на несколько слов, нацарапанных на визитной карточке, Макс Жакоб получает письмо от Педро Маниака, единственного испанца из окружения Пикассо, умеющего более или менее говорить по-французски. Маниак просит его зайти в мастерскую на бульваре Клиши. Встреча могла бы и не состояться, будь у Жакоба немного меньше энтузиазма, немного меньше инстинкта и окажись приглашенный более загруженным. Но Макс Жакоб явился точно в назначенное время.

Он и Пикассо внимательно рассмотрели друг друга и, поскольку лишены были возможности поговорить, просто несколько раз пожали друг другу руки, вложив в этот жест все, что каждый из них хотел выразить. Макс Жакоб принялся разглядывать загромождавшие комнату полотна. Ему объясняют, что Пикассо рисует одну-две картины каждый день (или каждую ночь); для него это нечто вроде исследования незнакомого ему мира, границы которого неопределенны. Наступает вечер. Друзья Пикассо со свойственной испанцам непринужденностью приходят в его мастерскую, приходят, чтобы там остаться. Все они находятся в одинаково стесненных обстоятельствах, но их очень волнует, что могут подумать о них те, кто не нуждается так, как они. Компания удерживает Жакоба, прося его остаться и поужинать вместе с ними. Вернее, попробовать наесться тем, что Бог послал. Кто-то принимается варить фасоль. Стульев нет, поэтому все садятся на пол. По кругу пускают зеленый пористый кувшин с длинным носиком, Пикассо тут же обучает Макса пить из него. Этот кувшин потом будет фигурировать на многих картинах Пикассо. Поскольку словесный контакт между литератором и всеми этими испанцами, знающими по-французски всего несколько слов, затруднен, а все пришли к выводу, что друг другу нравятся, то испанцы затягивают песню. Голос единственного в компании француза и голоса иностранцев в полном согласии выводят песни Бетховена и мелодии из его симфоний Пикассо с музыкой не в ладах, поэтому он молчит, разглядывая своих старых друзей и нового знакомого. Он доволен.

Макс Жакоб сохранил самое радужное воспоминание об этой встрече с молодым испанцем. «Он был очень красив, — вспомнит

Макс впоследствии, — лицо цвета слоновой кости, совсем без морщинок, на лице этом блестели глаза, они были у него тогда гораздо больше, чем сегодня, а волосы — цвета воронова крыла».

На следующий день Пикассо отправился в гости к Жакобу, естественно, в сопровождении своих испанских друзей и Маниака, который должен был служить переводчиком. Макс Жакоб жил в комнатушке на набережной Цветов. У комнаты — нищенский вид, однако на стенах висят литографии Домье и Гаварни, в то время они стоили дешево, а также рисунки Эпиналя, — Макс Жакоб первым начал их коллекционировать. Поздно вечером испанские друзья удаляются, Маниак засыпает в кресле, Пикассо и Жакоб продолжают беседу с помощью жестов и улыбок, время от времени вставляя в «разговор» словечко-другое. О человеке, с которым он познакомился лишь накануне, Пикассо знает только, что он и поэт, а к поэтам, людям, умеющим из слов извлекать музыку чувств, Пабло всегда испытывал глубочайшее почтение. Слово «поэт» всегда будет звучать для него, как титул избранных. И с этими ремесленниками слова он всегда будет чувствовать себя лучше, чем со своими собратьями — художниками. Он просит Макса Жакоба почитать ему свои стихи, просьба звучит несколько абсурдно: это все равно что просить музыканта сыграть для глухого. Однако ни Пабло, ни Макс не видят в этом ничего странного. Всю ночь Макс читает Пабло свои стихи, все, даже те, которые он еще никому не показывал, а рядом, в кресле, посапывает Маниак.

На рассвете, когда уже немного рассеялось очарование этого неожиданного взаимопонимания, Жакоб должен был спросить себя, что Пикассо мог понять из того, что ему прочли. Немного, это уж точно. Даже если бы он знал французский гораздо лучше, то и тогда он вряд ли смог бы оценить новизну этой молодой поэзии, которая так долго никого не интересовала. Тем не менее, как это ни странно, когда на рассвете они, наконец, расстаются, Макс испытывает «уверенность в своих творческих возможностях», как он скажет позже. Ведь Пикассо, ничего почти не понимая, слушал его с напряженным вниманием; Макс поверил ему больше, чем самому себе. Он настолько признателен своему новому другу, что хочет доказать ему свою благодарность. Пикассо понравилась гравюра Дюрера, висевшая в комнате Жакоб. По всей видимости, это было самое дорогое достояние Макса, и Макс тут же дарит ему эту гравюру, а также все остальные гравюры, литографии и картины, которые у него есть. Это благодарность бедняка бедняку.

Дружба, возникающая между ними, вызвана еще и моральным одиночеством и материальными лишениями, которые

оба испытывают. «Мы оба были потерянными детьми», — говорит Макс Жакоб. У младшего своего друга Макс черпает силу. Пикассо дает ему гораздо больше, чем сам молеет себе представить. А Макс Жакоб стал первым духовным посредником между Пикассо и Пари леем, он открыл для него Францию. Этот сын скитальцев, осевших на французской земле, был гораздо более чувствительным, чем многие другие, те, кто никогда не восхищался чудом стабильности, Жакоб испытывает сознательную привязанность к стране, приютившей его предков.

Эмоционально Пикассо навсегда останется испанцем. Многие его друзья не раз замечали, что в его поведении, жестах, реакции нет-нет, да и проглянет Испания. Правда, одна женщина, которая довольно долго с ним жила, заметила, что неистовый его темперамент можно сравнить и с непредсказуемостью славян, найти в его характере черты, возникшие неведомо откуда. Но хотя Пикассо и приехал во Францию, привезя Испанию с собой, нигде духовное его приключение, его творческий взлет не могли бы стать более яркими и законченными, чем во Франции. Скорее всего, в менее благоприятном для его творческого развития климате он не смог бы с такой полнотой впитать все то, что было ему необходимо, да и сам бы не смог так мощно повлиять на окружающее. Став впоследствии известным и весьма «дорогим» художником, ни на одно мгновение Пикассо не забывал, что в этом, поначалу таком негостеприимном Париже, француз, французский поэт принял его как брата.

От этих первых встреч могло бы остаться весьма ценное свидетельство: Пикассо нарисовал Макса сидящим на полу у огня, вокруг разбросаны его собственные книги. «Полотно исчезло, его позже загрунтовали», — меланхолически замечает Макс Жакоб.

Картину действительно загрунтовали. Холсты были тогда дорогие, Пикассо частенько испытывал в них недостаток, а творческие его порывы требовали реализации. Поверх портрета Макса Пабло написал одну из самых своих прекрасных картин того периода, «Материнство», в которой он нашел превосходную композицию, выражавшую единение между матерью и ребенком. Мать сидит на корточках, ребенок закутан в длинные складки ее накидки, она поддерживает его длинной и очень тонкой рукой, голова матери тяжело опирается на головку ребенка, они образуют единое целое (коллекция Мориса Вертхейма, Нью-Йорк).

Быть может, Макс Жакоб, будущий, известный Макс Жакоб, утешился бы немного при мысли, что поверх его портрета написали Мадонну? Пикассо не помнит точно, но ему кажется,

что он не смывал краски, а просто загрунтовал холст, так что «может быть, можно будет увидеть этот портрет в рентгеновских лучах». Говорит он об этом с ноткой сожаления в голосе, сожаления об утраченном произведении.

Они с Максом видятся очень часто. Образ жизни Пикассо только кажется беспорядочным, на самом деле он все же соблюдает некоторые основные правила, установленные им самим. Пикассо старательно занимается французским языком. И вот, несмотря на полное несходство их характеров, начинают проглядывать сходные черты, способствующие установлению взаимопонимания. У обоих — своеобразное чувство юмора; обоим свойствен внезапный переход от тоски к безудержному веселью, оба сторонятся патетики и обожают розыгрыши. Наверное, ничто так не привлекает молодого человека, чье существование непрочно, а будущее неясно, как возможность вместе посмеяться.

Пикассо представляет Макса Жакоба своим испанским друзьям, которых все больше и больше приезжает в Париж, «как если бы они заразились».

Осенью к Пабло приезжает Матео де Сото. Пикассо рисует его портрет: квадратное лицо, немного приплюснутый нос, удлиненные глаза под тяжелыми веками и маленькая бородка, придающая ему сходство с поэтом-романтиком («Портрет», собственность Пикассо).

Еще через несколько дней приезжает Сабартес. Пикассо и де Сото встречают его на вокзале д'Орсей около десяти часов утра. Первой мыслью, пришедшей в голову Сабартеса, была та, что он заставил своего друга нарушить свои привычки. «Почему ты встал так рано?» — спросил Сабартес. «Чтобы встретить тебя», — был ответ Пикассо.

Благодаря приезду Сабартеса этот период жизни Пикассо открыт для нас, описан верным другом. Он, со свойственной ему выразительностью, расскажет о живописности полунищего существования, о муках творчества.

Молодые испанцы бродят по парижским улицам, как бы желая раствориться в огромном городе. Как все иностранцы, общающиеся друг с другом, они ищут компании друг друга, чтобы облегчить бремя одиночества, они ощущают потребность отыскать такое место, где можно было бы встречаться каждый вечер, ведь вечера кажутся такими пустыми, их нужно чем-то заполнить.

Как-то на Монмартре они набрели на такое местечко. Это была площадь Жан-Батист Клеман. Впрочем, от площади было одно название, на самом деле это просто дыра, ни тротуара, ни мостовой, ни фонарей. Притон, в который они решили заглянуть,

именовался довольно странно — «Цыц». На арго это означало еще и вызов. Однако поскольку многие испанцы, даже изучавшие французский язык, далеко не сразу проникли в тайны арго, слово это было нм не совсем понятно, но им нравилась его краткость и звучность. В первой комнате они увидели стойку бара и несколько пустых пивных бочек, используемых вместо столов. Следующая комната выглядела еще менее гостеприимно: вместо пола там была утрамбованная земля, вдоль стен поскрипывали трухлявые скамьи, сами стены были сырые и все в пятнах. Вокруг светильников пауки выткали такую толстую паутину, что свет сквозь нее пробивался с трудом. Только молодость и бедность испанцев могли побудить их превратить это место в свое убежище.

Испанцы посещают кабачок с завидным постоянством, поэтому вскоре хозяин отдает заднюю комнату в полное их распоряжение. Хозяин (его называют Фреде) в натянутом на уши берете наливает им пиво. За спиной у него висит гитара, иногда он потихоньку аккомпанирует испанцам, когда те поют. Очень скоро он начинает называть их «мои малыши». Благодаря этим самым клиентам он очень скоро станет весьма известной личностью.

Однажды, движимый великодушием, он велел убрать паутину и побелить стены и потолок. И испанцы вообще почувствовали себя как дома. И Пикассо и Рамон Пичот принимаются за работу. На выбеленных стенах Пикассо рисует тонкой кисточкой обнаженных женщин. Рядом с ними изображается отшельник. «Искушение святого Антония!» — хором восклицают друзья. Пикассо останавливается. Пишо в другом углу рисует Эйфелеву башню, для иностранцев — это эмблема Парижа, а над ней — дирижабль Сантоса-Дюмона. Это уже дань времени. Остается еще свободное пространство. Пикассо набрасывает эскиз поясного портрета Сабартеса, размером больше чем в натуральную величину, это портрет поэта, стоящего в позе декламатора с листком бумаги в руке. А над головой поэта — летучая мышь в полете, эмблема его родного города.

Так что отныне эта комнатушка в «Цыц» становится уголком Испании в сердце Парижа. Жизнь большого города стучится в двери этого импровизированного убежища. Однажды они слышат раздающиеся из соседней комнаты крики ужаса и бешеные возгласы: там сводили счеты с помощью ножей. В другой день оттуда же раздаются выстрелы. Однако тут же в их комнату входит Фреде: «Ничего, ребятки, ничего страшного, все нормально», и недрогнувшей рукой наливает им пиво.

«Выпьем… Такое случается не каждый день… Выпьем еще…»

Сабартес вспоминает маленькую квартирку на бульваре Клиши. в которой Пикассо живет вместе с Маниаком, большая комната служит мастерской. Маленький столик, весь заваленный книгами, бумагами и вообще всякой всячиной, освобождают на то время, пока Пикассо пишет картину. Во время перерыва столик снова загромождается неведомо чем. Повсюду вдоль стен навалены картины. Полотно, которое между собой они называют «Похороны Касахемаса», служит ширмой, за которой царит вообще уже полная неразбериха.

Однажды вечером Сабартес встретил здесь Макса Жакоба, который очень часто приходит повидать своего друга и при этом почти всегда приносит какую-нибудь книгу. В этот вечер Жакоб принес томик Верлена, чтобы прочесть его своим иностранным друзьям. Пикассо учит язык, остальные же знают его не лучше, чем сам Пикассо сразу после приезда, но музыкальность этих стихов заменяет им ускользающий от них смысл. Макс читает медленно и размеренно. Потом оживляется, принимается жестикулировать, повышает голос. Наступила ночь, а он все читает. Он все еще держит в руках книгу, но букв уже не видит, поэтому читает наизусть. В комнате царит тишина, вместе с темнотой пришел и холод, огонь в маленькой печке почти погас. А Макс Жакоб читает стихи этим очень молодым людям, перед которыми еще целая жизнь:

Мягким широким
Черным плащом
Сон укрывает
Грустный мой дом.
Нет ни желаний,
Ни робких надежд.
Спи, упованье,
Тяжек мой крест.

Этот страх перед терзающей его жизнью кажется своеобразным уроком его молодому испанскому другу, питающему такие большие надежды, жаждущему совершить невозможное…

Я колыбель
Под легкою рукою,
Но в черном склепе
Я ищу покоя… —

читает Макс Жакоб. Голос его затихает, прерывается.

Тишина. Тишина… Выдохнув последние слова, он умолкает и опускается на пол.

Сравнивая творчество Пикассо, которое так поразило его по приезде в Париж, с окружением художника, Сабартес видит, насколько его друг слился с атмосферой, которой он дышит, со светом, с визуальными впечатлениями, с той самой комнатой, в которой он натягивает холст на подрамник. Привыкнув немного к последним картинам Пикассо, он испытывает головокружение, как человек, заглянувший в пропасть. Он чувствует, что что-то произошло с Пабло, произошло не только в плане творческом; был какой-то сильный внутренний толчок, потрясение, пробуждение к реальности. В 20 лет Пикассо теряет беззаботность молодости.

Из красочных всплесков, из бесконечного фейерверка появляется на свет новое содержание, новое видение человечества. Перемена совершилась не в один день. В такие переломные периоды его жизни каждая картина обозначает шаг вперед в том направлении, которое видно только ему самому. «Накрашенная женщина» (Музей Барселоны) еще переливается красками на пестром фоне, но уже не светится изнутри, как «Куртизанка с драгоценностями» (бывшая коллекция Рикардо Виньеса), ее двусмысленная улыбка невесела, а тело кажется безжизненным.

В творчество Пикассо проникает тема одиночество, отныне она останется с ним навсегда. Испанское происхождение делает Пабло особенно восприимчивым к этому чувству. Появляется «Арлекин»: всем своим существом он отдается мрачным мыслям и никогда уже не сможет натянуть на лицо свою рабочую улыбку (коллекция Генри Клиффорда, Филадельфия).

Контраст между разрисованными костюмами профессиональных шутов и живущей в их душах тоской Пикассо ощущает очень остро. Он рисует и нищету человеческих отношений, одиночество вдвоем. Арлекин, подперев ладонью подбородок, отворачивается, забыв о присутствии женщины, цепляющейся за него; его рот горько сжат, плечи сгорблены… «Арлекин с подругой» (Музей современного искусства, Москва) прижались друг к другу так крепко, что два тела слились в одно. Композиция очень своеобразна: мужчина и женщина стоят сбоку, перед ними — пустое пространство, которому они противостоят. Удивительно, что молодой человек, каким был тогда Пикассо, так хорошо чувствует противоречие любви, соединяющей двоих, но и изолирующей их в горечи. Еще более удивительно, что он способен выразить охватившую их растерянность.

Эта новая чувствительность предшествует совершающейся в нем глубокой творческой перемене. Восприимчивость его еще усилилась, он готов повиноваться своим внутренним импульсам, о которых мы ничего не знаем. «Никогда не знаешь, откуда приходит побуждение, — сказал как-то Пикассо. — Никогда не знаешь, что может подтолкнуть к созданию нового произведения. Женщины, конечно, но и животные тоже, и вещи, а иногда это просто приходит изнутри. Не готовый замысел, конечно, но намек, что-то вроде цветового пятна». Он склоняется к холсту, как бы выискивая на нем это воображаемое пятно, которое даст ему новое видение.

В течение этого 1901 года, вернее, в течение одного лета, этот сверкающий фейерверк вдруг погас. Краски «опустели», успокоились. Картина, посвященная памяти Касахемаса, которую барселонские друзья увидели в мастерской Пикассо, заполнена лунным светом.

Однако лунный свет не стал привилегией умерших. Сумеречное видение художника порождает новые лица, придает новый смысл контурам, а это требует экономии красок. Пикассо ищет чистоту форм. «Арабескам «голубого периода» предшествовала однотонность», — говорит Пикассо. — Посмотрите, например, на «Арлекина с подругой».

Он уже очень далеко ушел от своих первых опытов, теперь свет ложится не только на персонажей переднего плана, цвета отражаются друг от друга, фон подчеркивает присутствие на переднем плане человека. Иногда еще Пикассо накладывает краску рельефно, складывается впечатление, что он растирал ее по холсту пальцем, как в маленькой картине «Мать с сыном у фонтана» (собственность Пикассо); здесь цвета тают в сверкании водоема и переливах воды; но уже распределение световых оттенков подчиняется строгости формы, контуры объектов очень четки и определенны.

В один прекрасный день Пикассо вдруг увидел, как косые солнечные лучи окрасили стену его комнаты в голубоватый цвет, а на «Женщину, берущую таз» легли темно-золотистые и зеленоватые пятна; в этом причудливом освещении банальная сцена приобрела совершенно новое значение, которое подчеркивалось к тому же удлиненным телом женщины, низко склонившей голову на дряблую грудь (Филлипс Мемориал Гэллери, Вашингтон). С наступлением голубого периода цветущая женская плоть приобретает все более бледный оттенок, исчезают улыбки с плотно сжатых губ. У «Женщины с шиньоном» (коллекция Гарри Бэквина, Нью-Йорк) длинное лицо, продолговатый разрез глаз, далеко отстоящих друг от друга,

слегка изогнутый нос, немного искривленный, смещенный рот, легкую асимметрию подчеркивает и неровно лежащая на лбу челка, и высокий, скошенный набок шиньон, готовый упасть в любую минуту. Тяжелое лицо покоится на несоразмерно длинных тяжелых руках, руках труженицы; голова немного втянута в округлые плечи, согнутые как будто под тяжким бременем. Это полный упадок, ожидание того, что никогда не произойдет, и готовность к худшему: жизнь продолжается. Это и женщина с картины «В кафе» (Государственный Музей изобразительного искусства (ГМИИ), Москва), сидящая перед пустым стаканом, подперев одной рукой подбородок, другая же рука, длинная и костлявая, прижата к плечу, как если бы женщина хотела защититься от ударов. Это родная сестра «Женщины со скрещенными руками» (коллекция мистера и миссис Мак-Кормик), чья голова как будто с угрозой выдвинута вперед, взгляд остановившийся, рот опух от постоянных слез. Она похожа на человека, думающего о самоубийстве. Она стала предшественницей «Любительниц абсента» (Гамбургский музей).

Пикассо открывает мир изгоев, населяющих Париж, людей, которых жизнь разжевала и выплюнула, они жмутся к стенам, всякая надежда оставила их.

Приехав в Париж, Сабартес регулярно проводил вечера в одном кафе Латинского квартала вместе со своими друзьями. Это кафе было излюбленным местом парижских интеллектуалов, надеявшихся встретить там какую-нибудь знаменитость, настоящую или будущую.

Однажды вечером Сабартес долго ждал своих друзей: Пикассо с трудом соглашается покинуть свою мастерскую. Сабартес ничем не отличался от тех, кого именовали тогда «мазилами», то есть от парижских бедных художников. У него очень длинные каштановые волосы, он одет в вельветовую куртку с высоким воротником и ничем не отличается от обитателей этого квартала. Но он чувствует себя очень одиноким. Его близорукий взгляд перебегает с одного лица на другое, отмечая разнообразные выражения, от презрения до обманутых надежд и падений. Одной рукой он подпер подбородок, другая лежит на столе. Пикассо таким и увидел его еще издали, сквозь голубоватую дымку полутемного кафе, горький взгляд, слегка скривившийся рот, расслабленная поза. Картина была настолько щемящей, что он решил именно так изобразить своего друга.

И вот он усаживается на низенький стул в своей мастерской, устанавливает подрамник на самую низкую стойку мольберта и принимается за работу, согнувшись почти вдвое и положив палитру на пол рядом с собой. Создается впечатление, что он

нарочно стремится к неудобству, «чтобы не засыпал разум»… Он обмакивает кисточку в краску любовным жестом. В комнате царит такая тишина, что слышно, как он водит кистью по холсту. Иногда только тишина эта нарушается скрипом стула, на котором Пабло слишком резко поворачивается, но сам он этого шума не слышит. Время от времени он все же поддерживает разговор, как бы желая доказать самому себе, что разум его бодрствует. Его ясный ум защищается от посягательств творческого транса.

Этот портрет, который еще называют «Кружка пива» (Государственный Музей изобразительного искусства (ГМИИ), Москва), не просто воплощенный образ друга. Это отраженный в зеркале образ беспокойства, поднимающегося в нем самом, когда он увидел, как его друг скатывается «в пропасть одиночества». Скорби и невзгоды этого возраста так близки, что начинают вибрировать в унисон, как только затронешь одну струну.

Потом он рисует портрет Матео де Сото (частная коллекция, Гамбург). Портрет также выдержан в сумеречных тонах, на бледное лицо ложатся голубовато-зеленоватые тени, такой же оттенок приобретают и волосы, взгляд опущен, руки лежат на голубоватой скатерти стола. Несколько цветных пятен: розовое ухо, красная картина на стене, — все это только подчеркивает общий сине-зеленый тон картины. Де Сото также обречен на одиночество творца. У Пикассо каждое человеческое существо окружено этой запретной зоной, как будто черная черта отделяет человека, его внутренний мир, от окружающего.

«Если мы требуем от художника искренности, мы не вправе требовать, чтобы он избегал темы человеческого страдания», — напишет один из его друзей. Однако это новая концепция лсизли, тема боли, неотступно преследующей человека, которой соответствует потемневшая палитра Пикассо, вызывает у его парижского окружения некоторое разочарование. Особенно был расстроен его тогдашний агент Маниак, которого в творчестве Пикассо привлекло буйство красок и легкая виртуозность его прежней манеры. Подобная же перемена, по его мнению, может нанести вред как самому Пикассо, так и ему, Маниаку. Безусловно, новая манера носит менее коммерческий характер. Впервые такой внезапной переменой Пикассо приводит в негодование своих «руководителей» и сознательно отталкивает своим отречением нынешних почитателей, однако это всего лишь прелюдия к еще более эффектным отречениям. Правда, тогда ему было всего 20 лег, он не был известным художником, так что от него ожидали большей гибкости и способности пойти на уступки, хотя бы для того, чтобы выйти из бедности, из тени.

Маниак первый отказывается понять и принять такую

непримиримость Пикассо; многие другие представители финансовых интересов художника пройдут через это. Но Маниак считает себя вправе требовать особого отношения, так как Пикассо от него зависит, работает в мастерской, которую он для него снял, и на деньги, которые он ему выплачивает. То, что они живут рядом, еще ухудшает их отношения. Поселяясь где-нибудь, Пикассо очень быстро и совершенно естественно начинает чувствовать себя как дома. В эту мастерскую, за которую платит Маниак, он приглашает друзей, оставляет их обедать или ужинать, как если бы он был здесь единственным хозяином Если Маниак приходил домой и заставал гостей, то поворачивался и подчеркнуто возмущенно удалялся.

Ежедневные трения в конце концов утомили Пикассо, отняли у него желание работать. Он бродит по Парижу. Он подружился с испанским скульптором Пако Дурио, живущим на улице Равиньян в каком-то причудливом деревянном строении. Впервые перешагнув порог этого жилища, Пикассо и не подозревает, что в один прекрасный день сделает это место знаменитым, пока он всего лишь никому не известный молодой человек, интересующийся работами друга, как будто только сейчас открыл для себя скульптуру.

Пикассо мрачно сообщает своим друзьям, что ждет теперь только, чтобы отец прислал ему денег, а тогда уедет. Можно себе представить, чего ему стоило попросить у отца эти самые деньги, ведь это означало признать свое поражение, но лишения, которые приходилось терпеть в Париже, выше его сил. У него пе осталось денег даже на покупку угля, а зима выдалась суровая. Когда его друзья засиживаются в «Цыц» или когда дорога на левый берег Сены кажется им слишком длинной, он приглашает их к себе. Время от времени у него живет де Сото и ночует Сабартес. Вместо подушек они кладут под голову толстые книги. Всю одежду, которая у них есть, они натягивают на себя, а картины служат ширмами от сквозняков, проникающих во все щели. Сорок лет спустя Сабартес прекрасно помнит, как им было тогда холодно.

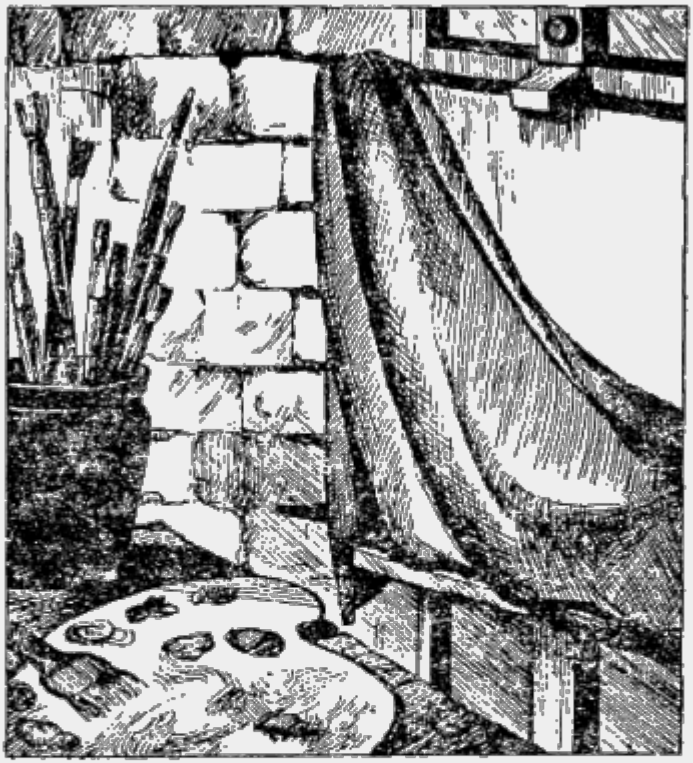
В январе 1902 года перед отъездом в Барселону Пикассо рисует странный «Автопортрет» (собственность Пикассо). Трудно поверить, что на нем изображен двадцатилетний юноша. Он отпустил усы и бороду. На квадратном лице впалые щеки, под глазами синева, кажется, что глаза прячутся в орбитах. Взгляд, обращенный на зрителя, преисполнен глубокой грусти, как если бы он совсем перестал верить в жизнь. Губы — это стало уже привычным — плотно сжаты. Не нужен далее высоко поднятый воротник пальто, чтобы понять, что человеку очень холодно, чго, возможно, он страдал от голода и болезней. Это лицо человека

созревшего, обманутого, разочарованного, пожелавшего запечатлеть, хотя бы только для себя, образ перенесенных испытаний. Для будущего Пабло Пикассо, для всех его тревог и упрямства значительным было то, что уже в 20 лет он приобрел черты много пережившего человека.

ГЛАВА IV

Голубые сумерки

(1902–1904)



ГЛАВА IV

Голубые сумерки

(1902–1904)

«Я много работаю, — пишет Пабло Максу Жакобу из Барселоны. — То, что я делаю, я показываю своим друзьям, местным художникам (это он подчеркивает), они находят, что в моих картинах слишком много души и отсутствует форма, это забавно. Ты умеешь разговаривать с такими людьми, но они

пишут очень плохие книги и совершенно идиотские картины». Уже тогда в нем поселилась нетерпеливость, заставляющая его движением плеч или жестом руки отгонять, как надоедливую муху, глупые возражения. Если эти критики, привыкшие к посредственности, и имеют на него какое-то влияние, то действует оно только в одном направлении: он настойчиво продолжает следовать по избранному пути и только еще больше упрямится. Презрение мешает ему пойти на уступки и спасает его. И он свыкается со своим одиночеством: такова жизнь.

Кристиан Зервос сказал однажды о Пикассо. «Это был самый гордый человек нашей эпохи». По гордость эта пришла к нему не с известностью и не с финансовым успехом. Он с ней родился, она жила в нем даже тогда, когда, казалось, все было против него. Наверное, будущего Пикассо легче понять через это его самосознание, смотрящее в завтра. Если не было никакой, или почти никакой, отдачи в Париже, он заключает, что и в Барселоне его тоже не поймут. Вера посредственных близорука, и ни один из его знакомых художников не добился даже провинциальной известности. Эти картины, в которых «слишком много души», и за которые его упрекают, будут стоить бешеных денег, но это потом, а пока он не может даже заработать на самую скромную жизнь. Он продолжает жить с родителями, а работает в мастерской, которую снял брат его друга Анхел де Сото. Еще один художник, тоже друг де Сото, платит половину аренды. Он работает в одном углу, а Пикассо в другом. И хотя этот последний весьма скромно участвует в издержках, его рисунками, холстами и красками мастерская буквально завалена, а кроме того, он заполняет все помещение своим присутствием и своей лихорадочной работой до такой степени, что сам де Сото скоро уже начинает говорить: «мастерская Пикассо».

В этой каторжной работе он отнюдь не ищет способа забыться, напротив, он вступает в один из тех редких периодов, когда его внутренний мир открывает в себя доступ миру внешнему, проявляя острый интерес ко всему, что его окружает..

Мне кажется, что тот момент, когда Пикассо начинает рисовать пейзажи, становится для него своеобразной вехой, отмечающей поворот в его творчестве. «Да, возможно», — говорит Пикассо. Для него пейзаж всегда был второстепенным искусством, он как бы погружается в то, что ему знакомо, это повторение пройденного. Но при этом художник готовится к работе над новой темой, это похоже на то, как оркестр настраивает инструменты перед тем, как сыграть симфонию.

Один из пейзажей, написанных им по возвращении в Барселону, это вид из окна мастерской, Пикассо назвал его

«Голубой дом»; его лазурная крыша как будто растворяется в небе, сам дом цвета охры, а улица подернута голубоватой дымкой.

По сравнению с картинами, написанными в Париже, эта голубизна проявляется гораздо ярче. Это замечает Сабартес, когда весной приезжает в Барселону. Он отмечает изменение света и усиление голубизны. Под ярким солнцем тени Пикассо стали глубже. То, что под перламутровым небом Иль-де-Франса казалось голубым с сероватым или зеленоватым оттенком, здесь, в Барселоне, превращается в почти чистую лазурь.

Было много споров о том, что вызвало появление на свет «голубого периода». Говорили о влиянии каталонских художников, Исидро Нонелла например, или еще Себастьена Жуниента, который гораздо старше Пикассо, а в то время они как раз подружились. Однако «голубой период» начался в Париже, а в Барселоне лишь стал более определенным. На первые попытки Пикассо в этом направлении могли повлиять и лунный свет, ставший очень модным в то время, и северные мечтания, пропитавшие каталонскую поэзию. Монохромность Уистлера также могла побудить его попробовать работать с единством цвета. Помимо всех прочих причин говорили и о бедности художника, который не мог себе позволить покупать столько красок, сколько ему было нужно, а также о скудном освещении, так что он якобы вынужден был писать при лунном свете.

Очень редко бывает, чтобы приводились причины возникновения нового художественного видения, настолько далекие от действительных.

Какими бы ни были истоки этой манеры Пикассо, голубая палитра тесно связана с обновлением его внутреннего мира, с полным пересмотром взаимоотношений между человеком и пространством, в котором он развивается: это равновесие достигается размещением на полотне «собранных», «сконцентрированных» человеческих фигур. Пикассо подчеркивает их независимость от внешнего мира. Отныне его персонажи несут в себе свой собственный центр тяжести, они развиваются вокруг собственной оси, избегая любого контакта, кроме того, которые они черпают в себе. Композиции картин с изображением материнства продуманы так, чтобы создавалось как можно более тесное единство: складки накидки, тяжелая голова матери, а ребенок как бы окружен кольцом из рук и накидки.

Эти Мадонны Пикассо — он сам никогда их так не называл — очень близки к флорентийским святым. У них такая же устало склоненная голова, нос и лоб образуют прямую линию, резко

обозначенные брови, слишком тонкие запястья, очень длинные и гибкие руки с непропорционально длинными пальцами одинаковой толщины по всей длине. Эти руки так же характерны для его голубого периода, как и палитра. Ребенок, защищенный кольцом материнских рук, слишком серьезен, лоб его слишком тяжел, как на картинах художников Кватроченто. Пикассо, по всей видимости, вспоминал свои походы в Лувр. В Париже он часто спорил со своими барселонскими друзьями об источниках вдохновения художника. «Мы утверждали тогда, — пишет Сабартес, — причем идея принадлежала Пикассо, — что настоящий художник должен быть невеждой, он должен игнорировать все, поскольку знание загромождает, мешает видеть, лишает непосредственности восприятия и выражения… Полотна примитивистов как будто бы подтверждали правильность нашей доктрины; они блистали невинностью, не зараженной искусственностью».

Впрочем, такой образ мыслей диктовался временем и был особенно характерен для барселонских литературных кругов. Мощное влияние прерафаэлитов определило восхищение работами тех, кого окрестили «примитивистами». Однако английские художники и их немецкие подражатели взяли от Кватроченто лишь самую очевидную, чисто внешнюю сторону его стиля: декоративное расположение планов, переплетение узоров одежды и волос, эдакий живописный анекдот. Пикассо же все-таки ближе к Боттичелли, чем английские художники-литераторы. Его матери («Материнство», коллекция Бернхейма, Париж; или «Материнство на берегу моря», коллекция Фонтбона, Барселона) охвачены тем самым порывом, который так характерен для религиозных полотен, — они защищают дитя.

«Откровения» (Государственный Музей изобразительного искусства (ГМИИ), Москва) стали великолепно исполненной реминисценцией живописи периода Кватроченто. Композиция этой картины изысканна, двадцатилетний Пикассо показал все свое мастерство в подчинении объектов пространству. Тела двух женщин поднимаются вверх единым параллельным движением и образуют как бы арку, поддерживаемую двумя колоннами. Это соседство двух голов свидетельствует о психологической проницательности молодого человека. Одна женщина, подавленная бременем своих признаний, молчит, опустив тяжелые веки; у другой, слушательницы, в глазах ужас, причем на картине изображен ее профиль, а глаза даны так, как будто художник изобразил ее анфас.

И все же матери Пикассо, задрапированные в свои одежды, как античные статуи, это сестры тех самых падших женщин,

которых он начал рисовать в Париже и продолжал в Барселоне. Создается впечатление, что для пастели «Материнство» (Бернхейм) и «Пьяницы» (Гамбург) он использовал одну модель, одинакова даже прядь, упавшая на щеку. А «Сидящая женщина» (бывшая коллекция Воллара) напоминает ту, что изображена на картине «Откровения».

«Проститутки в баре» (коллекция Уолтера П. Крайслера) видны только со спины. Всем своим видом они бросают вызов, как того и требует их профессия, но тощие их спины — обнаженная обесцвеченная плоть — выражают тоску и безграничную усталость.

Проституток Пикассо также рисует в голубых тонах. Это, по словам доктора Юнга, «голубизна ночи, лунного света или воды, а иногда — голубизна египетского ада». Позже, говоря о выставке работ Пикассо в Цюрихе, один психоаналитик заявил, что его искусство — типичное проявление шизофрении, этого «конфликта чувств или же вообще полного отсутствия чувствительности». Он усмотрел в картинах Пикассо нечто вроде морального разрушения, выражающегося в «разорванных линиях, что ассоциируется с психическими трещинами, пересекающими образы». Эти художественные образы «либо оставляют зрителя равнодушным, либо вызывают у него удивление своей парадоксальной, пугающей, волнующей или гротескной смелостью». Доктор Юнг, не особенно интересующийся современным искусством, не посещающий выставок и, больше того, почти ничего не знающий о современных литературных течениях, сравнивает «шизофреническую выразительность» Пикассо с выразительностью Джеймса Джойса: «Уродство, болезни, гротеск, банальность — все это вытаскивается на свет Божий, но не для того, чтобы просто продемонстрировать, а чтобы показать это завуалированно; скрытность эта похожа на холодный туман, укрывающий пустынное болото просто так, без всякой цели. Это похоже на спектакль, который может обойтись без зрителя». Психиатр, общающийся в основном с больными людьми и знающий только проявления психической неустойчивости, видит в искусстве Пикассо «демоническую притягательность уродства и зла». «Голубой период», по его словам, купается в «пессимистической атмосфере конца света», это «схождение в ад», распад конкретных форм, «мрачные шедевры растленного, туберкулезного и сифилитического отрочества».

Это мнение Юнга вызвало оживленную полемику между почитателями Пикассо и его хулителями.

Если Пикассо, как и всякий настоящий творец, на короткой

ноге с монстрами и смело отдает их на суд нашего воображения, то выглядят они у него так убедительно лишь потому, что сам он — человек чрезвычайно уравновешенный. А вокруг него царит растерянность, участились случаи самоубийства молодых людей как раз из того круга, к которому принадлежит Пикассо. Многих других настигают психические заболевания, сошел с ума друг Пабло Себастьен Жуниер. Но несмотря на все это молодой человек, живущий в этом «адском мире», сохраняет всю свою жажду жизни и вполне нормальные желания и побуждения. В его творчестве самым большим стимулом было и есть прекрасное женское тело.

В это время в Барселоне как раз идет спектакль, взбудораживший весь город. Прекрасная Челито демонстрирует номер под названием «Блоха», нечто вроде современного стриптиза. «Когда она раздевается, публика сходит с ума». Молодой Пабло Пикассо бывает чуть ли не на всех представлениях. Однажды около полудня Сабартес зашел к нему в гости. Пабло еще спал, и мать потихоньку провела Сабартеса в его комнату; на столе, на стуле, на полу лежали рисунки с изображением соблазнительных поз Челито. Создается впечатление, что, как только он овладел формой, им овладело желание. Он овладел уже той самой уверенной линией контура из своих будущих шедевров, быть может, он унаследовал ее от испанских каллиграфов семнадцатого века, которые, не отрывая пера от бумаги, выводили узоры барокко или ангелочков, выпускающих на волю птиц, называя это свое искусство «новым искусством письма»? Нет, — отвечает Пикассо, — все гораздо проще.

Это распространенная у нас привычка. Я видел в Малаге детей, которые так же рисовали на песке, одной линией».

Молодой Пикассо, обожающий народные зрелища, всегда был прекрасным членом компании, юмор и хорошее настроение били в нем через край. Оторвавшись от работы над своими голубыми полотнами, он ищет общества беззаботных молодых людей, готовых следовать за ним в его фантазиях. Он часто бывает у братьев Жуниер-Видаль. Один из них, Себастьен, тоже художник, всего года на два старше Пикассо, но его старят большие усы, а круглые глаза смотрят на мир чрезвычайно серьезно. Болтая с ними и смеясь, Пикассо нацарапывает свои бесконечные рисунки на всем, что попадает ему под руку. У Жуниеров хватило коммерческого чутья, они сохранили все наброски, хотя среди них частенько попадаются карикатуры на самих братьев, особенно на Себастьена. Иногда он изображается в костюме тореадора, иногда — с палитрой в руке перед неким

фантастическим пейзажем. Дело в том, что Себастьен Жуниер посвятил себя пейзажу, любимой его темой была цветущая Майорка. Эта одержимость, да еще и некоторая доля героики в картинах Себастьена стали законной мишенью для шуток молодого Пабло. Он, например, рисует Себастьена облаченным в тогу, стоящим на вершине скалы с лирой в одной руке и свитком в другой, созерцающим море и птиц в полете. На картине, которую он назовет «Видения Майорки», Пабло изобразил Себастьена созерцающим скалы, принимающие формы профилей античных мудрецов или тел обнаженных женщин, сладострастно раскинувшихся на берегу.

Однако Себастьена Пикассо изображал не только в карикатурах; в 1903 году он написал его портрет (коллекция Жуниер-Видаль). Себастьен сидит за столиком в кафе, неподвижный, как бы погруженный в тяжелые мысли, блестящий взгляд устремлен куда-то вдаль. Рядом с ним — худая, сильно декольтированная женщина с глазами наркоманки, она держит во рту цветок, одной рукой опираясь на его плечо, как подруга «Арлекина». Но контакт между этими двумя людьми отсутствует, они избегают взглядов друг друга. На картине лежат голубые тени и зеленоватый свет луны, единственными яркими пятнами сияют красные губы Жуниера и красный цветок, который держит женщина. Эта экономия цвета еще больше обостряет чувство человеческого одиночества, непроницаемого одиночества любви.

Тем не менее друзья чаще всего радуются, чем впадают в меланхолию, дружба их носит характер совместного веселья. Пикассо снова охватывает тоска по Парижу, но говорит он о ней своему другу со смехом. Эхом его рассказов стала пародия на «Олимпию» Мане: на широкой кровати лежит огромная негритянка, по одну сторону от кровати стоит Себастьен Жуниер, потрясая вазой с фруктами, по другую — сам Пикассо, обнаженный, протягивающий руку к соблазнительному видению.

Воспоминания о Париже, даже плохие, в душной атмосфере Барселоны обретают новое очарование. Материальное положение его так же плохо здесь, как и там. Он рисует далее рекламные картинки для пищевой промышленности и для фармации, его друзья вспоминают афишку, рекламирующую лекарство для лимфатической системы: на скамье сидит Пьеро, рядом с ним — очень худая и очень накрашенная девушка.

Итак, Пикассо снова одержим мыслями о Париже. По своему обыкновению, он ищет спутника и на этот раз находит его в лице Себастьена Жуниера. Отъезд состоялся в октябре 1902 года, путешественники веселились, как школьники на каникулах. Рисунки Пикассо, рассказывающие об этом путешествии,

настолько беззаботны, что трудно поверить, будто у него нет никакой уверенности в завтрашнем дне. Он рисует себя самого, у него маленькие жесткие усы щеточкой, баскский берет, натянутый на уши, в руке трубка. Рядом с ним сидит Себастьен, курящий огромную сигару. До границы они ехали в вагоне третьего класса, там высадились, волоча за собой чемоданы. На рисунке отчетливо видно их раздражение, подчеркиваемое еще и грубым ругательством, нацарапанным внизу. Во Франции еще холодно, они поднимают воротники пальто. На следующий день, наконец, — как гласит надпись — около девяти часов они приехали в Париж, его символизирует Эйфелева башня. Вот они останавливают фиакр. Поскольку Жуниер явно питал несколько преувеличенные надежды, Пикассо делает набросок, изображающий его с большим пейзажем под мышкой, перед ним стоит лысый пузатый человечек, протягивающий ему мешок денег. Надпись: «Дюран-Рюэль вызывает его и дает ему много денег».

Между тем сам Пикассо заботами Маниака вновь вступает в контакт с парижской публикой. С 1 по 15 апреля в галерее Берты Вейль организуется выставка его работ; вместе с ним выставлялся Луи-Бернар Лемэр. Среди 15 картин (масло и пастель), выставленных Пикассо, много парижских тем («Посыльный», «14 июля»), портреты младенцев, детей и девушек, «Мадонна с золотыми волосами», немного каталонских мотивов и один натюрморт. Несмотря на все усилия Маниака и Берты Вейль выставка закрывается, а клиентов нет. Тогда Берта принимается продавать рисунки: «Это дешевле и больше нравится».

Пикассо останавливается сначала в отеле Шампольон, но потом из-за нехватки денег переезжает к одному испанцу по имени Сискет, что-то вроде скульптора, как говорит Макс Жакоб. Он носит штаны рабочего и красный пояс. Дом, в котором они снимают комнату, построен был в XVIII веке, он стоит на улице Сены. Комната — это громко сказано, просто небольшой чердачок. Когда второй жилец приходит домой, первый вынужден забраться на кровать, чтобы тог мог войти.

Дружба с Максом Жакобом возобновляется сразу же, как будто они расстались только накануне. Материальное положение Макса также не улучшилось, он время от времени подрабатывает уроками, называя себя при этом «бонной». Как только у него появлялись хоть какие-то деньги, он тут же покупал жареный картофель и отправлялся кормить своих друзей, так как «ни Пикассо, ни скульптор ничего не ели». Однажды он привел в мансарду Пикассо своего ученика. «Думаю, этот господин на всю жизнь запомнил зрелище нищеты гения», — скажет он.

Как если бы одной нищеты было мало, Пикассо приходится узнать людскую злобу, его удручает эгоизм его же соотечественников, многие из которых жили гораздо лучше его самого. Их злословие причинило ему немало неприятностей, через много лет он писал Максу Жакобу: «Я вспоминаю об испанцах с улицы Сены с отвращением».

В эту трудную минуту богатое семейство Жакоба пришло Максу на помощь. Его дядюшка Гомпель, который, кстати, станет одним из первых покупателей Пикассо, был владельцем больших магазинов «Пари-Франс» на бульваре Вольтера. Он берет своего молодого родственника к себе на работу. «Я стал чиновником от коммерции», — серьезно говорит Макс Жакоб. Он снимает комнату рядом со своей работой, комнату достаточно большую, чтобы иметь возможность тут же предложить Пикассо переехать к нему. Друзья нанимают фиакр и перевозят в нем все картины и рисунки Пикассо, большой черный альбом и керосиновую лампу, которую один из них бережно держит на коленях, а другой придерживает стекло, чтобы оно не упало. Первые же деньги, которые заработал Макс Жакоб, они потратили на долгожданный обед, тем не менее гораздо чаще они будут вспоминать о том, как в спешке покупали сосиски на улице. Пахли они отвратительно, но голод заглушал неприятный запах.

Работают они по очереди. Пикассо пишет ночью, пока Макс спит. Утром Пабло ложится спать, а Макс встает в семь утра и уходит на работу. В нищете начинают появляться просветы: иногда они варят себе фасоль, готовят омлет, покупают жареный картофель или даже сыр бри.

Макс Жакоб тяготится своей скучной работой, впрочем, он испытывает к ней такое же отвращение, как и к другим своим заработкам. Что же до карьеры Пикассо, кажется, что у него нет будущего. Но Пикассо умеет сопротивляться лучше, чем его друг, — если у него и бывают минуты отчаяния, он никогда не отдается этому чувству целиком. Однажды они оба выходит на балкон своего пятого этажа и облокачиваются о перила. Вдруг, после продолжительного молчания, Пикассо произносит: «Не нужно допускать таких мыслей». Оба они думали об одном и том же: со всеми мучениями можно покончить всего за несколько секунд, на следующий день в газете об этом будет три строчки, а потом о них забудут.

Все-таки из них двоих Пикассо приходится тяжелее. У него есть все основания сомневаться в себе: все отвергают его искусство, и он живет за счет почти нищего молодого человека, тщетно ожидая чуда и того, кто бы понял его.

Он ощущает все это как новое поражение и хочет снова

вернуться в Барселону, но у него нет денег на дорогу. Оп хочет продать все, что написал, за 200 франков, но никто не покупает. А зима очень холодная. Вся одежда, которая только есть у друзей, не защищает их от ледяного ветра, проникающего во все щели комнаты. Они мечтают о пламени в печи, как потерпевшие кораблекрушение грезят о парусе на горизонте, но у них нет тех нескольких сантимов, которые нужны, чтобы купить вязанку дров. Тогда Пикассо начинает жечь свои рисунки, раз они ничего не стоят! Вслед за рисунками в печь летяг акварели, лишь бы только огонь погорел еще немного. В конце концов ему удается продать пастель «Материнство на берегу моря», денег как раз хватит на билет. Он скатывает оставшиеся полотна в рулон и оставляет их своему другу Рамону Пичоту; рулон этот, не имеющий никакой коммерческой ценности, забрасывают о шкаф и на некоторое время о нем забывают.

«Если бы он потерялся, — говорит Пикассо, — то не было бы «голубого периода», так как все, что тогда рисовал, я оставил там».

Во время всех этих моральных и материальных испытаний и проявляется сила Пикассо. Один из ее основных элементов — несгибаемое, непобедимое чувство юмора. Чтобы поднять настроение своему другу, Пабло рисует для него детскую сказку под названием «Простая и ясная история Макса Жакоба», датированную 13 января 1903 года.

Макс Жакоб в большом цилиндре является к издателю и читает этому сгорбленному старику свои рукописи. Выйдя от него, он потрясает связкой банковских билетов и кричит: «Оэ! Оэ!». После этого он начинает предаваться удовольствиям в духе Пантагрюэля и отращивает огромный живот. Затем его торжественно везут к Триумфальной арке, он стоит на повозке, завернувшись в тогу и держа в руке зонтик. Его встречают олимпийские боги, которые вручают ему лавровый венок, сопровождаемый материальным поощрением.

Вернувшись в Барселону, Пикассо продолжает поддерживать отношения со своим другом: «Я думаю об этих днях нищеты, все очень грустно», однако пишет он редко. Ему пока все еще трудно выражать мысли на французском языке. Поэтому он с удовольствием заменяет слова рисунками. Пишет он и рисует на всем, что попадает ему под руку. Макс Жакоб сохранил одно письмо, которое Пикассо написал на бланке Лнхела Фернандеса де Сото, главного акцизного инспектора, отца своего друга; эти бланки господин де Сото использовал для уведомительных писем. «Уже довольно давно я тебе не писал, но это не потому, что я перестал о тебе думать. Просто я работаю, а когда не работаю, мы

или забавляемся, или ссоримся». И еще: «Бывает ли у тебя отпуск? Если да, тогда ты должен приехать ко мне в Барселону. Ты даже не представляешь, какое бы это было для меня удовольствие». Сам он не помышляет больше о Париже: «Думаю провести здесь зиму и все-таки что-нибудь сделать».

Макс Жакоб очень скоро потерял свое место, его родственники устали от такого мечтательного служащего. Тогда он расстается с единственной женщиной, которую он в своей жизни любил: «Я хорошо знал, что такое беспросветная нищета, я не мог увлечь туда Сесиль. Поэтому мы расстались». Пикассо шлет ему из Барселоны картины и рису шеи, которые Макс позже продаст, чтобы «есть и платить за жилье».

Все эти лишения, постигшие единственного друга, на которого Пикассо мог рассчитывать в Париже, стали еще одной причиной, по которой Пабло решает остаться в Барселоне, во всяком случае пока. А так как ему исполнилось всего двадцать два года, молодость берет верх. Когда он много работает, он доволен, его радость передается друзьям, так как он обладает этим хорошим — или плохим — свойством приводить окружающих в приподнятое или же б угнетенное настроение, сам того не желая; он просто не может скрывать свое Состояние духа. В Барселоне он обрел своих старых товарищей и свои прежние привычки. Вечером, когда де Сото возвращается со службы, он обычно обнаруживает в мастерской гостей, пришедших повидать либо его, либо Пикассо. Они вместе ужинают, как и на бульваре Клиши; поставщик передает провизию в ведре, которым обычно достают воду из колодца, причем счет выписывается на «господ художников». В ведре сосиски, фасоль, хлеб и т. д. «Итого: одна песета и двадцать сентаво».

Самым близким другом здесь остается Сабартес. Они по-прежнему бродят по улицам Барселоны, разговаривая, а иногда в молчании, прерываемом лишь несколькими словами. Когда Пикассо надоедает компания и легкомысленные, пустые застольные разговоры, он встает и говорит Сабартесу: «Ты идешь?..» Уже на ходу он бурчит: «Вот дураки!..».

Сабартес живет в маленькой квартирке, в старом доме на старой улице. В его жилище нужно подниматься по узенькой винтовой лестнице, как на колокольню. Стены здесь просто побелены известью. Однажды Пикассо решает разрисовать их, как он сделал это в своей первой мастерской и в «Цыц». Пикассо окунает кисть в насыщенный голубой цвет и принимается рисовать, не отрывая ее от стены, «как бы следуя по ему одному ведомой тропинке». Сначала он рисует обнаженного мужчину, рисунок похож на ассирийский барельеф. Он не выпускает кисти

из рук, спешит, как бы боясь, что множество образов, живущих в нем, могут его покинуть. На второй стене он изображает полуголого мавра, повешенного на дереве: с одной ноги свалилась туфля, его сотрясает последняя предсмертная судорога. Внизу, возле самого пола, обнаженная молодая пара занимается любовью.

На эту стену падает свет из маленького овального оконца. Чтобы еще усовершенствовать свое произведение, Пикассо рисует вокруг оконца загадочные узоры. Когда он заканчивает, оконце превращается в вытаращенный глаз с ресницами, наблюдающий за молодой парой. Результат доставил Пикассо большое удовольствие, поэтому он решает добавить к живописи немного литературы: «Волоски из моей бороды, хотя они уже и расстались со мной, такие же боги, как я сам». От этого причудливого декора сохранилось только воспоминание; помнят друзья, владелец дома и последующие жильцы, которые при виде таких ужасов поспешили их стереть. Никто не подумал о том, что можно было бы сфотографировать этот буйный всплеск фантазии. «Сегодня, — меланхолично замечает Сабартес, — кто-нибудь непременно купил бы весь дом, чтобы владеть этими рисунками, или же потратил бы целое состояние, чтобы перенести их со стен».

Эти, увы, потерянные картины из бедной комнатушки были точным отражением видений, владевших в то время Пикассо, отражением его сексуальной одержимости. Тема влюбленных вновь и вновь возвращается в его творчество, он без конца варьирует ее. На картине «Объятия», которую он рисует в то время, изображены обнаженные любовники, их тела переплетены в страстном объятии, лица скрыты, выражение их не должно мешать ожиданию наслаждения, бросившего их навстречу друг другу. Тонкие руки женщины обвились вокруг шеи любовника, маленькие груди трутся об его руку, а живот ее высокий и вздутый, как у беременной (бывшая коллекция Поля Гийома).

Это спасение в любви, этот почти отчаянный порыв к наслаждению превращается в попытку спастись от одиночества. Одиночество остается основной темой этого периода — одиночество бедных, стариков, калек, неудачников. Он обращается к сюжетам, которые пишет как фрески, — это одномоментные сценки, как в «Жизни», иногда он просто выстраивает своих персонажей, как в «Париях» (коллекция Честера Дейла, Нью-Йорк). Трое бедняков: женщина, мужчина и ребенок — силуэты их вырисовываются на фоне моря, они замкнулись в себе, головы их опущены, они стараются не смотреть друг на друга, руки ребенка веером раскрываются в пустоту. Под средиземноморским солнцем, солнцем Барселоны,

Пикассо рисует тех, кто не может утолить голод, тех, кому холодно, они дрожат, кутаясь в свою одежду; он вспоминает о своих собственных лишениях.

Его персонажи несоразмерно удлиняются; с опозданием в два года (именно тогда он ездил в Толедо) проявляется влияние Эль Греко, оно проступает в изображениях нищих, калек и сумасшедших, сделанных синими чернилами. Но теперь Пикассо предпочитает «выстраивать» своих персонажей, а не сливать несколько тел в одну общую форму. Это становится очевидным, если сравнить рисунок синими чернилами (коллекция Жуниер-Видаль, Барселона) и картину «Старый еврей» (Государственный Музей изобразительного искусства (ГМИИ), Москва). Художник использовал одну и ту же модель, но на рисунке мужчина как бы сжимается, чтобы оставить достаточно места для мальчика, длинная его рука лежит на плече малыша, что еще усиливает единство композиции, заключенной в немного скошенный прямоугольник. На картине, находящейся в Москве, эти две фигуры совершенно независимы друг от друга и хотя они и сидят рядом, ио каждый из них одинок в своей нищете и грусти, их окружает холодный лунный полумрак.

Тему материнства продолжает «Больной ребенок» (Музей современного искусства, Барселона), написанный голубой гуашью. Мать прижимается щекой к лицу ребенка, глаза его слишком велики и слишком серьезны, щеки покраснели. Лицо матери покрыто синими тенями, рот фиолетовый, бледный лоб, глаза, больные от бессонницы.

И вот Пикассо касается дна пропасти в «Ужине слепца». Для такого человека, как он, живущего глазами, именно этот недуг представляется самым большим несчастьем, которое только может постичь человека. Голова слепца опущена с обычным для всех несчастных Пикассо смирением. Тело его заключено между двумя параллельными линиями его рук, одна рука, похожая на ожившую ветку сухого дерева, тянется через стол, стараясь на ощупь найти кувшин с водой. Лунная синева также достигает здесь максимальной своей насыщенности. Это полное соответствие между крушением человеческой жизни и ледяным одиночеством.

С точки зрения развития концепции тела в пространстве, максимальной насыщенности Пикассо достигает в «Старом гитаристе» (Институт искусства, Чикаго). Исхудавшее сгорбленное тело старика «развивается» как бы по принципу винта. Голова его опущена, профиль — профиль святого Эль Греко — строго параллелен горизонтальной линии согнутых ног, весь силуэт как будто заключен в прямоугольник.

Сам Пикассо в этом направлении уже не смог бы превзойти самого себя, он достиг вершины в мастерстве композиции темы отчаяния и одиночества. В выборе тем, в однородности цвета, гармонирующей с монотонностью сюжета, в экономности способов выражения, во всем этом он не мог бы уже идти дальше. Только его молодость и непобедимая жизненная сила могли бы противостоять подобному напряжению.

Просветом в этом изучении анатомии страдания был для него портрет. Портреты он частенько дарит своим друзьям. Портрет Себастьена Жуниера, однако, все еще не отходит от основной темы — одиночества, одиночества вдвоем. Но вот портрет Коринны Роме пронизан такой чувственностью, с которой ничто не могло бы совладать. «Селестина» относится к реалистическому направлению (коллекция Неллекуэра). Это классический тип испанской сводницы с лицом почти строгим, в темном платье дуэньи, с жутким бельмом на глазу, подчеркивающим жадность ее длинного рта. Элегантные портреты портного Солера и его жены, а также «Большое семейное полотно» — это почти автобиографические страницы жизни Пикассо. Эти картины стали элементом бартера: Солер одевает художников, а вместо оплаты требует картины.

Эти картины стали первым доказательством того, что кредит Пикассо растет, а также что Пикассо нуждается в одежде. Макс Жакоб подчеркивал, что даже во времена самой черной нищеты Пикассо всегда чрезвычайно заботился о своей внешности. Он уже тогда был очень кокетлив и подбирал носки к брюкам с такой же любовью, как и писал картины. Поскольку у него появилась возможность это свое кокетство удовлетворить, он, по всей видимости, решил прослыть в глазах барселонцев человеком светским, эдаким соперником самого Солера, которого он изображает изысканным господином, сдержанным, задумчивым, как будто ему нужно было разрешить большую интеллектуальную проблему (Эрмитаж, Санкт-Петербург). «Завтрак на траве семьи Солер» (Музей Льежа) — это уже упражнение в области жанровых сценок, Пикассо демонстрирует свою способность к ассимиляции, это похоже на пародию. К элементам импрессионизма примешивается его собственный вкус к «выстраиванию» персонажей при отсутствии впечатления объемности. Спасаясь от призраков собственной тоски, Пикассо ищет забвения в наивности, в атмосфере семейного альбома или открытки, что и объясняет его любовь к живописи «Таможенника» Руссо. В картине снова доминирует голубой цвет: одежда, в которой преобладает то темно-, то светло-голубой, голубоватые блики на скатерти, голубоватые тени на светлых лицах. Фон должен

придать еще большее совершенство этому единству цвета, пейзажа на этой картине не должно было быть. Но, видимо, портной-меценат возражал, поэтому Пикассо доверил своему другу Себастьену Жуниеру изобразить на заднем плане рощу.

Солер вряд ли подозревал, чего стоит эта «оплата натурой». Однажды он продал полотно каталонскому торговцу, а тот отвез его в Париж, где, как говорят, продал его представителю музея в Кельне за миллион франков. Когда картина попала в музей, Пикассо решил вернуть ей первоначальную цельность и убрал нарисованную на заднем плане рощу. Так что теперь семья завтракает на серо-голубом фоне, с которым гармонируют голубоватые отблески и тени.

Однако теперь, более или менее сознательно, Пикассо уходит от лунного сумрака. Он написал тогда еще один портрет Сабартеса, один из тех портретов, которые часто в его жизни будут своего рода экспериментом. Черты Сабартеса ему настолько хорошо знакомы, они так хорошо понимают друг друга, что время от времени Пикассо использует образ друга, чтобы заняться поисками своего пути в искусстве. Кроме того, это еще и неплохой способ улучшить настроение, избавиться от мучительного глухого беспокойства. Работа над портретом начинается в мрачном и тяжелом молчании. Однако очень скоро недовольство Пикассо рассеивается, он уже забыл, что некоторое время назад пребывал в таком жутком настроении. Друг его сидит молча и неподвижно. «Чего ты молчишь? — спрашивает Пикассо. — У тебя что, плохое настроение?». Портрет также выдержан в голубых тонах, но он все-таки другой. Кожа, одежды, волосы — все это излучает тепло, голубизна приобретает сиреневатый оттенок. Красные губы матовы, как на пастелях. Булавка для галстука светится металлическим блеском. После долгих лишений Пикассо вспоминает о своем пристрастии к красивым вещам.

Этот портрет Сабартеса, датированный 1904 годом, был написан в мастерской, арендованной Пикассо в январе. Он может, наконец, удовлетворить свою непреодолимую потребность в независимости. Это первая мастерская, принадлежащая только ему. Почти всегда, заканчивая работу, Пикассо испытывает потребность в общении, но работая, он должен быть один. Он наслаждается, вынимая свой собственный ключ из кошелька, где так заботливо его хранит, как могут наслаждаться только те, кто никогда не знал полной независимости.

«Я очень люблю ключи, — говорит Пикассо, — мне кажется, очень важно их иметь. Вообще-то, ключи очень часто овладевали моим воображением. В серии картин с купальщиками и

купальщицами часто фигурирует дверь, которую они пытаются открыть большим ключом».

Он вспоминает, как долго ему пришлось ждать того момента, когда он сможет почувствовать себя хозяином комнаты, сможет отпереть или запереть дверь, видеть только тех, кого ему хочется видеть в эту минуту, знать, что ничье присутствие не стеснит его.

Невзирая на эту независимость, или, может быть, потому что жизнь стала легче и он не чувствует достаточного стимула, Пабло снова начинает подумывать о том, чтобы покинуть эту уже освоенную территорию. 24 февраля 1904 года в Париже, в галерее Серрюрье на бульваре Осман, состоялась выставка его работ. И он решает попытаться снова. В апреле он решает отправиться в Париж. Его спутником снова стал Себастьен Жуниер, но для Пикассо это была поездка в один конец, как если бы он выпрыгнул в окно (его любимое выражение). У него есть один рисунок пером, раскрашенный акварелью, на котором изображен обнаженный человек: тело, похожее на скелет, лохматые волосы, руки, прижатые к туловищу, — бросающийся в пустоту. Новый отъезд Пикассо в самом деле был поступком отчаянным, новым прыжком в неизвестность.

ГЛАВА V

Бато-Лавуар и розовые акробаты

(1904–1905)

ГЛАВА V

Бато-Лавуар и розовые акробаты (1904–1905)

Площадь Равиньян, усаженная молодыми деревьями, идущая слегка под уклон, очень хорошо знакома Пикассо, как знакомо и это странное деревянное строение, стоящее в самом центре Парижа, настолько странное, что его окрестили Домом Траппера. В один прекрасный день он прославится под названием «Бато-

Лавуар». Пикассо приходил сюда повидать своего друга Пако Дурио, скульптора, и увлеченно следил за его работой.

Когда Пикассо приехал в Париж, эта мастерская оказалась свободной. Поэтому он не стал искать дальше, зачем терять время? Судьба привела его сюда, он здесь и обоснуется. Он боялся потерять драгоценное время, ведь потерянного не вернуть, а также не желал тратить силы, которые берег для главного. Никто тогда и не подозревал, что благодаря молодому испанцу дом этот, где никогда не запирались двери и без конца кто-то приходил и уходил, так как не было консьержа, войдет в историю. Правда, Пикассо чуть было не съехал оттуда, слишком много человеческих несчастий собралось под одной крышей (однажды там таинственно умер польский актер, а потом покончил с собой немецкий художник). Но все же он решил в конце концов остаться, по инерции.

В мастерской его из мебели есть только матрац, расшатанный столик и ржавая чугунная печка. Есть еще большая лохань. Умываться можно в желтом глиняном тазике. Рядом с ним висит полотенце, а мыло обычно лежит на белом деревянном столе. Скупой свет, проникающий в комнату сквозь маленькое окошко, освещает лохмотья паутины, свисающие с потолка. В этой бедной комнатушке кто-то из прежних жильцов повесил на стену рисунок с изображением денежных знаков, бывших тогда в ходу. В комнате стоит также небольшой черный чемодан, жесткий табурет, соломенный стул и разбитое кресло. В приоткрытом ящике стола живет ручная белая мышь, о которой Пикассо очень трогательно заботится.

Картины, привезенные Пикассо из Барселоны — голубые сумерки, в которые погружается человеческое несчастье, — как раз соответствуют этому жилищу.

Обездоленные присутствуют в Бато-Лавуар, как это было в барселонской мастерской. Это картину «Калека, опирающийся на костыль и несущий связку цветов на спине», позже переделанная Пикассо. Это трагический «Слепец», сидящий перед пустой тарелкой и куском хлеба. К этой же теме Пикассо обращается в офорте «Скудный обед», где слепец цепляется длинными костлявыми пальцами за свою подругу, ища утешения в ее присутствии. Пикассо еще ждут трудные дни, обедает он примерно так же, как и слепой с его картины, но в Париже он снова встретил друзей. Пако Дурио поселился по соседству, он снял большую мастерскую и установил там керамическую печь. Он совсем ненамного богаче своего друга и прекрасно понимает, что Пикассо очень трудно. Он потихоньку оставлял под дверью своего друга то коробку сардин, то литр вина и хлеб. «Пикассо, —

написала его тогдашняя любовница, — принимал это как почести».

Еще один протеже Пако Дурио — персонаж настолько живописный, что, казалось, он был специально создан для того, чтобы оживить воспоминания литератора. Еще по Барселоне Пикассо и Пако Дурио знают Мануэля Юге, Маноло. Один из рисунков пером (собственность Пикассо) изображает его таким, каким он был в то время, — похожим на бедняков, которых рисовал Пикассо: вытянутая голова с высоким лбом, запавшие щеки, мрачный взгляд, тонкие, плотно сжатые губы, подбородок зарос щетиной. Маноло был незаконным сыном испанского генерала, который не считал нужным заботиться о нем, так что школу свою Маноло прошел на улицах Барселоны, в компании бродяг и воров. Он был скульптором с настоящим талантом, в течение некоторого времени ему удалось просуществовать в своем родном городе благодаря любви дочери молочника. Молочник нанял его, чтобы делать из масла различные фигурки для украшения витрины и привлечения покупателей. Поскольку Маноло с детства презирает какую бы то ни было дисциплину, он бежит в Париле, чтобы избежать обязательной воинской службы. На первое время его взял к себе Пако Дурио, поселив в своей мастерской, в которой тогда находилось несколько очень ценных полотен Гогена. На некоторое время он уезжает в Испанию, оставив Маноло одного, а по возвращении обнаруживает, что все картины исчезли. Маноло их продал по дешевке и объяснил потрясенному владельцу, что ему нужно было либо сдохнуть с голоду в их обществе, либо их продать, а поскольку жизнь для него все-таки не лишена привлекательности, он и позволил себе ими распорядиться. В вечном поиске крыши над головой, обеда и «песет», Маноло обращается с теми, кто приходит ему на помощь, так, как будто оказывает им великую честь своим присутствием. Не поддающийся ассимиляции, говорящий на языке, лишь отдаленно напоминающем французский, Маноло обращает свою изобретательность (а она у него есть) на то, чтобы выжить в Париже и при этом не заниматься какой-либо постоянной работой. Он изобретает лотерею, выигрышем в которой служит несуществующий бюст, и умудряется растянуть это дело на годы. С детства он научился распознавать людей, легко поддающихся на обман. Андре Сальмон изображает его подстерегающим любую возможность обобрать ближнего и к тому же удовлетворить свою тягу к мистификации. Однажды Маноло усаживается на террасе кафе де Моллар напротив вокзала Сен-Лазар пропустить стаканчик. За соседним столиком два господина обсуждают свою страсть к фотографированию, причем один из них сокрушается,

так как ему все не удается купить фотоаппарат определенной марки. Маноло, преисполненный серьезной испанской вежливости, вмешивается в разговор и признается своим соседям, что у него как раз был именно такой аппарат, но в трудную минуту он заложил его. Он извлекает квитанцию, в которой, правда, не уточняется, какой именно предмет был заложен, и продает эту свою бумажку господину по разумной цене. Оба сияют от радости — такая удачная сделка! — затем фотограф-любитель со всех ног несется выкупать вожделенный аппарат. Маноло же любезно прощается со своими новыми знакомыми и удаляется. Поэтому ему удается отойти на вполне безопасное расстояние к тому моменту, когда в кафе возвращается клиент, сгибаясь под тяжестью матраца.

Как-то вечером Маноло присел Андре Сальмона к Пикассо. Маноло был на десять лет старше Пикассо, поэтому называл его «малыш Пабло», относясь с нему и небрежно, и с восхищением. Он достаточно уверен в своих суждениях, чтобы признать, что его друг — «большой художник, очень значительный и незаменимый», причем воспринимает он талант Пабло как явление природы, не испытывая никакого суеверного почтения. Он не стесняется его критиковать, причем весьма язвительно, но когда к Пабло пришла известность, это нисколько не удивило и не потрясло Маноло. Ему не нужно было пересматривать свое первое суждение о Пикассо.

Вернувшись в Париж, Пикассо снова встретился с Максом Жакобом, одним из самых своих верных друзей. «Когда в 1904 году он вернулся, я уже не служил, — рассказывает Макс, — я писал стихи, потому что он открыл во мне талант… Еще я писал детские сказки…». Правда, сказки эти он редко заканчивал. Только его друзья помнят сегодня «Дневник Жан-Пьера» и «Солнечного гиганта», который проглотил мир, а потом его этим миром стошнило.

Макс Жакоб живет на бульваре Барбес и всегда свободен, если Пикассо хочет с ним пообщаться. И хотя нищета не оставляет его, — он ведь больше не желает служить, — он сохраняет достаточный запас веселости, оставаясь в своих привязанностях бесконечно скромным и сдержанным. Однако привязанность, которую он испытывает к Пикассо, могла бы обеспокоить менее уравновешенного человека. Прежде всего он берет на себя материальную сторону жизни своего друга и становится его агентом.

Известные торговцы картинами еще не открыли для себя Пикассо. Посмотрев на последние произведения «голубого периода», Воллар пожимает плечами: «Ваш друг сошел с ума».

Однажды Пикассо заболел и, оказавшись совершенно без денег, послал Макса к Воллару с пейзажем, который оба они сочли «безобидным». Воллар на него едва взглянул и тут же небрежно повернулся спиной: «Колокольня кривая».

Немного лучше идут рисунки. На улице Мучеников есть один торговец матрацами, кроме того, он продает еще тазики, табуретки, контрабандный табак и рисунки. Папаша Сулье, похожий на усталого гривастого льва, в рисунках совершенно не разбирается, но торгуется всегда — из принципа. Он платит 10 су за рисунок, а иногда — это зависит от размера — цена доходит даже до 2–3 франков. Тогда Макс возвращается к Пабло, нагруженный провизией. Позже, когда один рисунок Пикассо стоил уже 50 франков, один богатый любитель с вытаращенными глазами взирал на кипы рисунков, лежащие в мастерской художника, и говорил: «Но ведь у вас здесь целое состояние!».

Пока же состояние еще далеко, но и потребности у Пикассо очень небольшие. Если он много работал днем или собирался работать ночью, — теперь это случалось все чаще — то любил немного развлечься. Вот только денег на это почти никогда не было. К счастью, рядом всегда Макс Жакоб. Он вспоминает: «По вечерам при керосиновой лампе мы разыгрывали театральные пьесы, так как не могли себе позволить отправиться в театр и посмотреть их там. Мы по очереди играли все роли, включая роли режиссеров, директоров и осветителей, машинистов, — они вмешивались в пьесу (Пиранделло ничего нового не выдумал!».

Макс Жакоб представляет Пикассо своим молодым друзьям: скрипачу Анри Блоху и его сестре Сюзанне. Начиная с этой минуты, когда у Пикассо бывали трудности с деньгами, он поручал молодому музыканту попытаться продать свои работы. Сохранились многочисленные записки, которыми обменивались молодые люди, эти записки свидетельствуют о том, как легко удавалось Пикассо завоевать дружбу и преданность.

Пикассо рисует молодую Сюзанну Блох. Черты ее на портрете резко обозначены, взгляд пристальный, полные губы, крепкая шея, выделяющаяся на фоне грозового облака голубоватых волос. Он рисует ее в голубом платье; она как будто согнулась под бременем тяжкой и трагичной грезы вагнеровской певицы, которой она станет завтра. В портрете ощущается странная внутренняя сила, почти неистовость (Музей Сан-Паолу).

Такой же портрет — только рисунок — украшает письмо, написанное Максом Жакобом «дорогой мадемуазель Сюзанне». На этом рисунке изображена мастерская Пикассо, портрет стоит на заднем плане, Пабло и Макс сидят к нему спиной. Макс поднял взгляд от письма, которое как раз пишет, в глазах его

мечтательное выражение, сам Пикассо нарисован в профиль, он смотрит прямо перед собой. Рядом с ним пристроился кот.

Но новые друзья его прилежно трудятся, Пикассо же начинает ощущать внутреннюю пустоту: ему необходимо чье-то присутствие, он хочет жить полной жизнью, ощущать чью-то привязанность, случайные приключения его не удовлетворяют. И, быть может бессознательно, он устал от того мира отчаянного одиночества, который без конца рисовал, устал, потому что понимал, что в этом направлении достиг максимально и силы, для него здесь был конец пути.

Необходимость обрести равновесие заставляет его желать полноты физических ощущений, мания творчества отступает на задний план. Это состояние и подготовило его к встрече, которую устроил случай. Жильцы Бато-Лавуар вынуждены ходить за водой к фонтану, расположенному в самом низу длиннейшей лестницы, так как дом стоит на вершине холма; нужно спуститься по ступенчатой улице. И там, у фонтана, Пикассо встречает молодую жилицу этого же дома. Она описала себя такой, какой была тогда: «Я была сама молодость и воплощенное здоровье». Фернанда Бельвалле вышла из скромной семьи ремесленников, как она говорила, «специалистов по цветам, перьям и кустам», однако «самый печальный матримониальный опыт» дал ей возможность освободиться от них, оставить среду мелких буржуа. Случай привел ее в кружок художников, и она стала считать, что сама не лишена художественных наклонностей.

Пикассо приглашает ее посмотреть свои картины. Она идет за ним. Ее безмятежный взгляд останавливается на «Скудном ужине». Но это ее не отталкивает. Она отсюда больше не уйдет. Пикассо очень гордится тем, что у него есть теперь постоянная любовница. Она, правда, на несколько лет старше его, а ему, по крайней молодости, вообще кажется женщиной зрелого возраста. Говоря о ней, он подготавливает своих друзей: «Она очень красивая, но старая».

Молодая женщина вспоминает своего любовника таким, каким он был тогда, «с женскими руками» и маленькими ногами, которыми он очень гордился. С самого начала она находит его «беспокойным», но ее собственное чувственное благодушие, ее растительное спокойствие вполне уравновешивает их отношения.

Фернанда Оливье — она носит фамилию своего мимолетного мужа — красива скульптурной и одновременно соблазнительной женской красотой, которая зачаровывает и покоряет Пикассо. После долгих лет, после бурного разрыва, Пикассо будет еще говорить о глубоком влиянии, которое оказывала на него ее исключительная физическая притягательность. «Портрет

Фернанды», написанный два года спустя (частная коллекция), объясняет чувственную силу этой страсти. На низком лбу четко вырисовываются правильные дуги бровей; удлиненные миндалевидные глаза слегка прищурены, так, наверное, бывало в минуты наслаждения или нежности, чувственные ноздри вздрагивают, между широкими и нежными линиями щек распускается рот, на полных губах — многообещающая улыбка.

Маленькая акварель «Спящая женщина» (коллекция Пеллекуэр, Париж) — одна из страничек этой любви. Мужчина со свисающей на лоб прядью, подперев рукой подбородок, сидит рядом с кроватью и зачарованно смотрит на спящую на ней женщину. Она лежит в ночной рубашке, подложив согнутую руку под голову, это глубокий сон уставшей женщины. Есть что-то примитивное, неистовое в любви Пикассо к Фернанде Оливье. Он страшно ревнив. «Он держал меня взаперти», — вспоминает она. Эта любовь перевернула всю его жизнь, но вместе с тем и что-то освободила в нем, узел мучительных противоречий был теперь развязан.

Фернанда, быть может, не до конца понимала любовника, пока жила с ним, но после разрыва, когда горе обострило ее восприимчивость, она день за днем вновь мысленно прожила всю их любовь. «Пикассо всегда нес в себе большую боль», — скажет она, видимо, все же не понимая, до какой степени ее присутствие облегчало тоску, которую до встречи с ней он мог утолить только своей работой. Рядом с этой его ревностью, рядом со страхом потерять ее, в Пикассо живет признательность плоти и, быть может, разума, признательность, доходящая до обожания.

У входа в мастерскую Пикассо есть еще одна дверь, она ведет в маленькую комнатушку с полусгнившим паркетом, его любовница скрывается там от назойливых посетителей, приходящих, когда она еще не успела одеться. Комнатушка эта служит одновременно и кладовкой, и «алтарем любви». Здесь, рядом с портретом Фернанды, сделанным пером и позже «украденным во время одной из выставок», лежит смятая ночная рубашка из очень тонкого белого полотна. Перед этой рубашкой с приколотой к ней темно-красной розой и портретом, как на алтаре, стоят две ярко-синих вазы с искусственными цветами. Позже Фернанда Оливье спросит себя, не было ли это одним из способов Пикассо «посмеяться над самим собой». Может быть и так, а может быть это было доказательством его пристрастия к символам, эдакая прелюдия к сюрреализму, причем было в этом нечто суеверное. «В этом возрасте, когда любишь, питаешь пристрастие к подобным жестам», — говорит Пикассо со снисходительной, почти нежной улыбкой.

Начинается их совместная жизнь, причем все домашние хлопоты берет на себя Пикассо. Фернанда из тех пассивных женщин, которые раз и навсегда привыкают к тому, чтобы либо им прислуживали, либо они сами будут служить кому-нибудь. Если бы она вышла замуж за буржуа, то превратилась бы в относительно внимательную хозяйку дома, «правда, ленивую», как она говорит. Здесь же она оставляет все хозяйственные заботы своему любовнику. Пикассо не любит и никогда не любил приказывать и распоряжаться; что касается организации материальной стороны жизни, он старается о ней не вспоминать, пока не возникнет в этом самая неотложная необходимость. Позже, когда он обзаведется собственным домом и слугами, он будет долго колебаться, прежде чем распорядиться сделать генеральную уборку. Иногда он так и не решается этого сделать. «Я думаю, — заметил как-то Сабаргес, — что он не осмеливается влиять на события из боязни, что подобное сотрясение воздуха нарушит жизненное равновесие и предопределенное не свершится». Поэтому он ни о чем не просит Фернанду, предпочитает все делать сам. Он подметает мастерскую, ходит за провизией, надев сандалии и с развевающимися по ветру волосами. Иногда, правда, надевает кепку. Он покупает все мелочи, необходимые для хозяйства, а его любовница целыми днями лежит в постели. Летом здесь жарко, а зимой так холодно, что иногда недопитый с вечера чай к утру замерзает в чашках.

По ее собственным словам, Фернанда не слишком интересовалась творческими занятиями своего друга. Она смотрела, как он работает, сидя на полу или на низенькой скамеечке, вокруг разбросаны кисти, краски, рядом лежит палитра. Но в эти минуты она наблюдала за ним примерно с таким же интересом, как и тогда, когда он занимался хозяйством. Ее присутствие вскоре стало стеснять интеллектуальных друзей Пикассо. Когда у Пикассо появились деньги, друзья считали, что Фернанда интересуется только шляпами и мехами, эго были две ее излюбленные темы для разговора. Она слишком долго была этого лишена и теперь, может быть, действительно слишком много о них говорила. Свой художественный кругозор она расширила только после их разлуки, но в годы лишений она была очень нетребовательной; когда у нее не было обуви, она месяцами сидела дома, если нечем было топить, она закутывалась в одеяло; иногда угольщик, дюжий овернец, ради ее прекрасных глаз давал угля в кредит. Время от времени Пикассо удается заработать 1–2 луидора — целое состояние, — он тут же покупает флакон одеколона: духи — это еще одна страсть Ферианды.

Отношения с торговцами картинами все еще трудны и

непрочны. В тяжелые минуты Пикассо идет к этим старьевщикам от живописи, которые и эксплуатировали художников, и помогали им, особенно тем, кого не желали признавать знатоки. Кловис Саго, бывший клоун из Медрано, сделался продавцом картин под влиянием минуты, решив, что, может быть, это интересно. Он расположился неподалеку от цирка, в помещении бывшей аптеки, и тут же, по своему великодушию, раздал больным художникам те лекарства, которые там еще оставались. Но этот человек мог быть и совершенно безжалостным, Пикассо не раз имел случай в этом убедиться. Однажды, когда в доме не осталось ни гроша, Пикассо не на что было купить холсты и краски, так что он не мог продолжать работать. Он берет 3 картины и отправляется к Саго. Саго предлагает 700 франков, Пикассо отказывается. Еще через несколько дней он все же решает, что семьсот франков лучше, чем ничего, и снова отправляется к торговцу. Тот, однако, согласен теперь уже только на 500, прекрасно понимая, что положение художника безвыходно. Снова Пикассо отказывается и уходит. Когда он все-таки возвращается с теми же тремя картинами под мышкой, он получает за них всего 300 франков. Саго посчитал, что художник получил вполне заслуженный урок.

От своей предыдущей профессии Саго сохранил не только добродушный вид, но и весьма характерную наглость. Однажды он явился к Пикассо с целой охапкой цветов, которые привез из своего загородного дома. Заметив, что нищий интерьер волшебным образом преобразился от такой красоты, он заявил, что оставит их Пикассо, но тот взамен должен написать красивое полотно, а потом, конечно, подарить его Саго.

Впрочем, все молодые художники жили в одинаково стесненных обстоятельствах, так что часто они не гнушались тем, чтобы пуститься на хитрость или даже откровенный обман. «Лучше всего мы с Пикассо обедали как раз тогда, когда у нас не оставалось пи гроша, — рассказывает Фернанда. — Мы заказывали обед в булочной на площади Аббатисс, прося принести заказ точно в полдень. В двенадцать часов приходил посыльный, долго стучал в дверь, но ему никто не открывал. В конце концов он оставлял корзину под дверью и уходил».

Богема того времени трудолюбива, но бедна; преуспевшего, процветающего художника или писателя презирают, но с легкостью принимают от него помощь. Впрочем, многие рестораторы охотно открывают молодым художникам кредит, надеясь, что они все-таки выкарабкаются, и тогда можно будет получить все сполна. Друзья Пикассо, а также их жены и любовницы, собираются у Азона на улице Равиньян, где можно

пообедать за 90 сантимов. Посещают они и заведение Вернена, овернца, содержащего кафе на улице Кавалотти, он даже иногда угощает их стаканчиком. Макс Жакоб напевает на мотив народной песенки четверостишие, сочиненное как раз по такому случаю:

И снова к Вернену тащиться придется,
Не хочется, ясно, но выхода нету,
Там, может быть, снова стаканчик нальется,
И сыру кусочек дадут, и котлету…

Видимо, то обстоятельство, что Фернанда вошла в жизнь Пикассо, не очень обрадовало Макса Жакоба. Женщины внушали ему страх. «Ему вечно казалось, что женщины его преследуют, особенно подруги его друзей», — говорит Фернанда. Он даже немного сердит на Пикассо за то, что тот позволил себя увлечь. Однажды он сказал, что «Пикассо предпочел бы славу Дон-Жуана славе великого художника». Сказано это было лукаво и вместе с тем с некоторой обидой, как говорят обычно люди с нарушенной психикой о сексуально нормальных своих собратьях. Однако это не мешает ему оставаться Пабло верным другом. Он «очень скромен и очень беден», никогда не приходит к Пикассо в обеденное время, разве только если его пригласили. И он продолжает оставаться человеком, лучше других умеющим развлечь Пикассо. Его чудесная память позволяет ему наизусть читать целые трагедии, а поскольку он еще и музыкант и время от времени дает частные уроки пения и игры на фортепиано, он с такой же легкостью поет арии из опер и оперетт. Коронным номером его репертуара была «босоногая танцовщица»: он закатывает до колен штанины, обнажая волосатые ноги, так же подкатываются рукава рубашки, ворот ее расстегнут на волосатой груди, волосы же на голове уже поредели, на носу — пенсне. В таком виде он добросовестно исполняет все па, настолько похоже, манерно, что все покатываются со смеху. Не менее забавна и сценка «Провинциальная певица»: Макс исполняет куплеты звучным сопрано, облачившись в газовый шарфик и женскую шляпку и невыносимо жеманничая.

В этих дурачествах Макса Жакоба виден весь Монмартр того времени, Монмартр мелких буржуа и рабочих, очень снисходительно относящихся к всплескам фантазии и со свойственной простым людям философией общающихся как с «плохими мальчиками», так и с представителями разных направлений в искусстве, съехавшимися сюда со всех концов света.

Несмотря на свою тогдашнюю бедность, через много лет Макс Жакоб скажет: «Я так жалею о тебе, о моя улица Равиньян!».

Бывший хозяин «Цыц», по странному стечению обстоятельств, сделался хозяином кабаре, которое называлось «Убийцы» (у Монмартра в то время была очень дурная репутация). Но поскольку на вывеске был изображен кролик с кастрюлей, кабаре переименовали в «Кролика Жиля», а известность оно приобрело уже под названием «Проворный кролик». Среди завсегдатаев кабаре Пикассо вспоминает очень худого человека, чей силуэт — слишком широкое и длинное пальто и фуражка, надвинутая на глаза (дело было зимой), — напоминает его собственный. Его звали Пьер Дюмарше, позже он станет известен как Мак-Орлан. Фернанда вспоминает еще Франсиса Карко, который пел, облокотившись о стол:

Моя душка Лулу,
Ты совсем не красива,
Но я тебя люблю,
До безумия…

В «Проворном кролике», к большой радости Пикассо, есть и ручные животные. Особый его интерес вызывает ворона, послушно следующая повсюду за дочерью Фреде Марго. У Марго необычное асимметричное лицо с высокими, почти славянскими скулами, с широким выпуклым лбом, на который спадают тяжелые пряди волос. Пикассо рисует дочь Фреде вместе с вороной. У Марго на портрете очень длинные руки и пальцы, которыми она нежно поглаживает прижавшуюся к ней птицу. Это одна из последних композиций Пикассо, где персонажи сливаются в единое целое, где они максимально объединены: девушка слегка наклонилась вперед, голова ее втянута в плечи, птица — в кольце ее рук. «Женщина с вороной» (Музей искусства, Толедо) — потому что именно так на этот раз сам Пикассо назвал картину — в один прекрасный день станет женой Мак-Орлана. У Фреде есть еще и осел, старый плешивый осел, повсюду следующий за своим хозяином, как собака. Даже в гости к Пикассо Фреде является вместе со своим верным ослом. Однажды — идея принадлежит Ролану Доржелесу — ослик Лоло позволит использовать свой холст вместо кисточки, в результате на свет появится картина «Закат солнца над Адриатикой». Выставленная в галерее Независимых художников, она немало позабавит парижских зрителей.

Однажды вечером некий молодой немец поднимается на холм, огибает Сакре-Кер и впервые переступает порог заведения

Фреде. Он только что купил одну картину, просто случайно проходил мимо ка-кой-то лавочки, где картины и рисунки молодых и пока неизвестных художников были свалены вперемежку; он заплатил за свое приобретение всего 10 франков, однако прекрасно понимает, что это значительное произведение. На картине изображена обнаженная блондинка в голубой комнате. Немца зовут Вильгельм Уде, это тонкий, изысканный и очень сдержанный человек, а кроме этого, он обладает еще и той чувствительностью вкуса, которую называют «нюхом»; именно это обстоятельство позволит ему сделаться одним из тех великих коллекционеров, живущих наедине с произведениями, которые они покупают. В низком прокуренном зале слышится голос, читающий Верлена. Обнаружив, что оказался в окружении людей искусства, Уде заказывает стакан вина и усаживается поудобнее. Затем с легким, немного неловким поклоном, выдающим его национальность, называет себя. Через некоторое время он обнаруживает, что автор купленного им только что полотна сидит справа от него. «С этого момента, — рассказывает он, — я долгие годы жил в голубом царстве Пикассо».

Однако сам Пикассо к тому времени покидает это голубое царство, здесь он уже все исследовал и всем овладел. Отныне он мог либо повторяться, либо искать другие пути. «Копировать других иногда необходимо, но копировать самого себя — какое убожество!» В этом высказывании заключено одно из основных правил его искусства.

Единственный язык, на котором по-настоящему общается Пикассо, это его искусство. Когда он меняет «наречие», на котором говорит, иногда постепенно, а иногда внезапно, с сегодня на завтра, его близкие бывают так же удивлены, как и те, кто едва знает его.

В самом конце голубого периода он пишет картину «Девочка с цветочной корзиной (1905 год, коллекция Гертруды Стайн). Тонкое светлое тело девочки с легким голубым оттенком, фон — серый, очень теплый, яркий красный цвет цветов в корзине, которую она держит перед собой. Пикассо позировала девчушка из бедноты, со слишком большими ногами и острыми коленками, но взгляд ее слегка прищуренных глаз был уже по-женски настойчивым.

В жизни Пикассо «Девочка с цветочной корзиной» отмечает важный поворот: это начало дружбы с Гертрудой Стайн; однажды он скажет, что она была его единственной подругой. Гертруде Стайн было дано значительным образом влиять на Пикассо одним только своим присутствием. В парижском художественном мире она играла роль катализатора, ободряя молодые дарования,

которые без нее потратили бы гораздо больше времени на то, чтобы утвердиться. Она помогала им деньгами, а также тем, что лучше многих других чувствовала идеологические настроения и их перемену, требующую, в свою очередь, и перемены способов художественного выражения. С того самого дня, когда в 1904 году она поселилась вместе со своим братом в Париже, уже невозможно было себе представить, что еще вчера ее здесь не было.

Можно предположить, что для осуществления подобного влияния она должна была бы совершенно ассимилироваться в той среде, в которой поселилась, стать француженкой по духу и по поведению, превратиться в представительницу тех иностранцев, которые, отказавшись от всего, с чем они выросли, полностью «абсорбируются» Францией. Но Гертруда Стайн, которую, имея в виду образ жизни, избранный ею, можно было бы счесть космополитом, была — глубоко и неискоренимо — американкой. Один из ее соотечественников написал: «Она была одной из первых представительниц своего поколения, поселившихся в Париже, и стала самой патриотичной из всех добровольных изгнанников». Самым любопытным было то, что эта женщина, происходившая из довольно зажиточной семьи, получившая серьезное университетское образование, искушенная в решении самых серьезных психологических проблем, чувствовала себя близкой не столько к интеллектуальной элите, всегда открытой всем новым веяниям и течениям, сколько к той мелкой американской буржуазии, которая старается не допускать к себе какое бы то ни было влияние извне. В своей книге «Американские американцы» она продемонстрировала чрезвычайную привязанность к среднему классу, «оставшуюся почти без взаимности», как заметил один из американских критиков.

В Париж ее привело типично американская финансовая авантюра. Ее отец был достаточно состоятелен, чтобы путешествовать вместе с семьей по континенту, позволить сбоим троим детям закончить образование и приобрести — особенно это касается двоих младших — полную неспособность зарабатывать деньги. Когда же он умер, его семье осталась только трамвайная концессия в Сан-Франциско, то есть состояние, которое нельзя было реализовать. С этой минуты старший брат, раньше помышлявший лишь о том, чтобы завершить свое медицинское образование, стал содержать семью. Это был один из тех финансовых гениев, которым лишь элементарное отсутствие жажды деятельности мешает обнаружить в себе это качество. Чтобы помочь младшим, он так хорошо распорядился незначительными остатками семейного состояния, что смог

обеспечить им возможность вполне прилично жить в Европе (жизнь там была значительно дешевле, чем в Америке).

В 1903 году Гертруда Стайн завершила свое университетское образование; основную его ориентацию определил Уильям Джеймс. Она изучала психологию, особенно интересуясь проблемами внимания и невнимания. А курс медицины, которую она изучала в течение четырех лет, включал в себя даже хирургию. И вот, как раз когда она могла бы уже начинать работать, Уильям Джеймс предложил ей место в больнице для душевнобольных. Гертруда пришла в ужас, контакт с такими больными ее пугал. «Гертруда любила только нормальных людей», — рассказывает ее подруга Алиса Токлас. Поэтому она спешно отправилась в путешествие по Европе.

Пока Гертруда Стайн заканчивала образование в Балтиморе, ее брат Лео жил во Флоренции; сначала он занялся живописью, а затем стал специализироваться на искусствоведческой критике. И оба решают поселиться в Париже. Как-то Лео Стайн, роясь в картинах одного из торговцев произведениями искусства, обнаружил двух неизвестных испанских художников. Oil купил акварель одного из них, а потом принялся торговаться, желая купить еще одну картину некоего Пикассо, цена ему показалась завышенной. Саго (это был его магазин) обещает Лео через несколько дней предложить ему другую картину того же художника, больших размеров и за более умеренную цену. Через несколько дней он показал ему «Девочку с цветочной корзиной». Лео Стайн непременно хочет ее купить, по Гертруде картина не нравится, она находит, что ноги и ступни девочки слишком уродливы, она заявляет, что ни за что не хочет, чтобы нечто подобное висело в ее доме. Оживленный спор между братом и сестрой ведется на английском, но Саго улавливает смысл и предлагает разрезать картину: раз даме не нравятся ноги, а нравится только голова, давайте голову и оставим. Предложение отклонено, но ссора между Стайнами продолжается. В конце концов Гертруда уступает, ведь Лео так хочет иметь эту картину. Ее брат сказал как-то, что она похожа на Вашингтона: одновременно импульсивна и медлительна. И вот на стене дома на улице Флерюс появляется первый Пикассо. Дом был большой; картину повесили в павильоне, который Гертруда, по выражению одного американского критика, «превратит в Мекку для большинства художников и писателей своего времени».

Именно у Саго Пикассо впервые встречает Лео и Гертруду Стайн. «Его сразу же привлекла внешность этой женщины», — вспоминает Фернанда. Они оба приходят в нему в мастерскую. «Лео похож был на профессора, лысый, в золотых очках, с

длинной рыжеватой бородой, взгляд с хитрецой; массивное тело и сдержанные жесты». А Гертруда Стайн «толстая, короткая, массивная, с большой красивой головой, с резкими чертами лица… Есть что-то мужское в голосе, в манерах». Фернанда оробела перед посетителями, ее обеспокоило вторжение чужаков, которые, она это чувствовала, были ей враждебны. Она также удивлена: она считает посетителей очень богатыми, потому что они американцы, а вот одеты они в коричневый вельвет и в какие-то смешные сандалии. Объясняя эту экстравагантность, Фернанда добавляет, что «они были слишком умны, чтобы заботиться о том, как они выглядят; слишком уверены в себе, чтобы беспокоиться о впечатлении, которое произведут на окружающих».

Даже долгие годы спустя Фернанда испытывает восхищение, вспоминая о том, как Стайны в первый же свой приход купили картин на 800 франков. С этой встречей для Пикассо закапчивается долгий и трудный период его жизни, но не только. В первый же его визит к Стайнам он получает там самые разнообразные «импульсы», а находится он в этот момент в самом своем восприимчивом состоянии, все в нем готово к переменам, к тому, чтобы обрести новое художественное видение.

В этой перемене взглядов Пикассо есть что-то от уверенности сомнамбулы; сам Пикассо сформулировал это так: «Я не ищу, я нахожу».

Очень характерным для этой «поступи сомнамбулы» было краткое путешествие в Голландию, совершенное в 1905 году. Один из его друзей, богатый голландец, прожигавший в Париже состояние, настаивает на том, что непременно должен показать Пикассо свою страну и приглашает провести несколько недель у него дома. Зовут голландца Том Шильперот. Пикассо впервые знакомится с этим особым климатом: многочисленные каналы, цветы, солнечный свет пробивается сквозь туман, поднимающийся от воды; также впервые он видит золотые полотна Рембрандта и голубизну, смешивающуюся с серебром и золотом, картин Вермеера. Однако тогда его ничто не привлекло. Его натура настолько прочно живет в настоящем, что прошлому пока нет в нее доступа. Внимание его привлекают только молодые женщины: «Очень любопытно было смотреть на улице на целые процессии молодых пансионерок с фигурами кирасиров», — замечает он по возвращении Фернанде, чтобы ее успокоить. На самом же деле его чрезвычайно волновала эта розовая плоть, светлые волосы, нежная здоровая кожа и покладистый нрав молодых голландок.

В Голландии Пикассо пишет гуашью несколько женских портретов; это обнаженная натура, отнюдь не отличающаяся

худобой. «Голландка» (коллекция Станг, Осло) облачена только в свои распущенные волосы, руки ее скрещены на большом животе, груди набухли. Впоследствии Пикассо часто повторял: «Самая красивая женская грудь та, которая дает больше молока». Широкая шея, круглые плечи, грудь будущей матери — все это отмечает окончание «голубого периода»: исхудавшие женщины с плоской или свисающей грудью, женщины, изможденные от непосильной работы или чрезмерной любви, выброшенные на обочину жизни.

Вместе со сменой сюжета утверждается также и новая форма. На картине, написанной в Осло, четко обозначены брови, глаза слегка прищурены, четче определены контуры носа и рта, а чередование планов позволяет сравнить эту картину с более поздними работами Пикассо.

В этой же картине подспудно чувствуется влияние Сезанна.

Пикассо видел картины Сезанна еще когда только приехал в Париж, но встреча эта оказалась преждевременной. Его «голубой период» переживал тогда свой расцвет. Но познакомившись со Стайнами и впервые попав к ним в дом, Пикассо увидел Сезанна другими глазами.

Лео Стайн впервые услыхал о художнике по имени Сезанн, еще живя во Флоренции. Потом у коллекционера Шарля Лоэзера он увидел его картины. Приехав в Париж, Стайны узнали, что единственным торговцем картинами, у которого можно найти Сезанна, был Амбруаз Воллар.

Гертруда Стайн в своей неподражаемо прямой манере описала первое посещение Воллара. Место это совершенно не напоминало художественную галерею. Несколько полотен висели лицом к стене, все остальные беспорядочно были свалены в углу. В центре комнаты стоял высокий мужчина с бледным лицом, заросшим бородой, и с мрачным взглядом. «Это был Воллар в хорошем настроении. Когда ему было по-настоящему грустно, он прислонялся к большой застекленной двери, выходящей на улицу, держась обеими руками за косяки, и смотрел на улицу. Тогда никому не приходило в голову зайти к нему».

Амбруаз Воллар, то ли по причине невероятной утонченности, то ли потому, что действительно привязан был к произведениям, которыми владел, казалось, старался отговорить возможного покупателя от приобретения картин. Сезанн же — великий роман всей его жизни. Он просиял, когда посетители попросили его показать картины Сезанна. Тяжелыми шагами он спускается в подвал. У Воллара все вяленые события совершаются в этих таинственных подвалах: приемы, обеды, переговоры с художниками. Вернувшись, он показывает Стайнам совсем

маленький холст, на котором изображено яблоко на едва намеченном фойе. Стайны же хотят один из пейзажей солнечного Прованса, как тот, что они видели у Шарля Лоэзера. Воллар снова исчезает и появляется на этот раз с изображением нагой натуры, нарисованной со спины. Картина хороша, но хотят пейзаж. Ожидание на этот раз затягивается. Снова возникнув из подвала, Воллар предлагает их вниманию едва начатый пейзаж, то есть просто зарисованный уголок холста. Нет, это не то. Уже стемнело. Две старушки-уборщицы поднимаются откуда-то снизу и уходят, попрощавшись. У Гертруды Стайн обостренное чувство юмора, она начинает хохотать, так как ей в голову пришла мысль: а не эти ли старушки пишут по заказу полотна Сезанна. Все еще смеясь, Стайны покупают маленький пейзаж, который Воллар все-таки принес. Воллар же, по всей видимости, так и ие понял, над чем они смеялись.

Позлее Воллар рассказывал о том, как к нему приходили американцы, они были очень шумные и слишком эмоциональные, это его раздражало. Однако в конце концов он пришел к выводу, что эти чокнутые лучше покупали смеясь, поэтому с того первого дня предпочитал дождаться, пока они начнут хихикать, и только тогда продавал им что-нибудь.

Очень скоро Лео и Гертруда Стайн становятся постоянными клиентами Воллара. Они покупают две маленькие картины Сезанна, две — Ренуара, одного Мане и двух Гогенов. Сезанном они просто очарованы и горят желанием купить один из его больших портретов; почти все портреты кисти Сезанна сосредоточены в руках Воллара. Они долго колеблются между мужским портретом и портретом мадам Сезанн в сером, сидящей в красном кресле. Воллар с обычным своим лукавством замечает, что обыкновенно женский портрет стоит дороже, чем мужской, но, присмотревшись внимательно к обоим портретам, он лично пришел к выводу, что «у Сезанна между мужчинами и женщинами не такая уж большая разница». Портрет дорогой, его стоимость превышает размеры ренты обоих Стайнов, поэтому они обращаются к своему старшему брату Майклу, милому Майку, как называет его Гертруда, обещая ему в будущем вести себя благоразумно. В трудную минуту этот портрет спас их. «Однажды мы совершили акт каннибализма, — смеется Алиса Токлас, — нам очень хотелось есть и мы съели мадам Сезанн».

Когда Пикассо открыл для себя Сезанна, или, скорее, сам открылся влиянию Сезанна, он вспомнил об интересе к скульптуре, испытанном им во время наблюдений за работой Пако Дурио. В этом поиске нового способа выражения безусловно присутствует и желание попробовать свои силы, понять, на что он

способен. Ему необходим новый опыт, новый материал.

В 1905 году он сделал несколько скульптур. Среди них «Голова женщины» (Вернер Бар, Цюрих), классическая, с ровными волосами, образующими сплошную массу, нос слегка загнут, верхняя губа чуть выдается вперед, что придает изображению сладострастный вид; «Голова старика» с высокими выступающими скулами; «Женщина на коленях», которая, как и все его женщины «голубого периода», зябко обхватила себя руками. Воллар очень быстро понимает, что эти первые опыты Пикассо в скульптуре не лишены интереса. Он отдает отлить их в бронзе. Одна из этих скульптур сделана в стиле Родена, с характерными шероховатостями, удерживающими свет и тени. Эта скульптура — «Арлекин» (Филипс Мемориэл Гэллери, Вашингтон), на человеке — шутовской колпак, уголки его губ приподняты в улыбке.

Однако Пикассо отдает себе отчет в том, что в скульптуре он не обрел еще своего собственного стиля, как в картинах, кроме того, его влекут другие сюжеты, и скульптура не кажется ему кратчайшим путем для достижения того, К чему, как ему кажется, он стремится. Во всяком случае он очень быстро оставляет занятия скульптурой, оставляет на 20 ближайших лет, за одним — двумя исключениями, ощущая что-то вроде легкого разочарования.

В этом же 1905 году Пикассо серьезно приступает к тому, что в будущем сулит ему исключительный успех, а именно — к гравюре. Сначала он пробует силы на уже использованных медных листах, как будто не до конца уверен в себе. Сюжет первых полутора десятков офортов один и тот же: это новый мир, новые персонажи Пикассо — бродячие артисты. Его всегда привлекал цирк, быть может, своей искусственностью, тем, что отделяет людей, которые любят, радуются и страдают, как и все остальные, от того странного, иногда гротескного облика, который они принимают при свете огней рампы. Привлекали его и умение артистов владеть своим телом, их ловкость и гибкость. И, поскольку теперь у него достаточно денег и он может это себе позволить, он начинает регулярно, 3–4 раза в неделю, ходить в цирк.

В этом мире акробатов у него есть свои любимцы: узкобедрые мальчики, еще не сформировавшиеся девочки, худые, «изношенные» до костей Арлекины, их подруги, которые в любом настроении сохраняют гордую посадку головы, и жирный шут с тройным подбородком, у него широченные ляжки и такой огромный живот, что передвигается он с трудом. Девушки, легко касающиеся ногами лошадиных спин, позже воплотятся в нимф его будущего классического периода. Пикассо до такой степени

увлечен цирком, что, изображая на гравюре танец Саломеи, он превращает ее в танцовщицу-акробатку, а Ирода — в жирного шута. Из этой серии сохранилась только часть гравюр; в 1913 году их купил Воллар и размножил каждую тиражом двести пятьдесят экземпляров, только тогда они и приобрели известность.

Пикассо проникает в частную жизнь этих бродяг, в их бедность, так контрастирующую с побрякушками на их костюмах. В длинной серии картин, этюдов и рисунков он редко изображает их на арене, в основном это сценки из жизни, временные жилища, дети и дрессированные животные, репетиции, редкий досуг, бесконечные дороги. Он выбирает себе сюжеты в то время, когда, по словам Клода-Роже Маркса, «французские художники рисуют только пейзажи и натюрморты». Именно через эту серию бродячих артистов и меняется манера Пикассо.

«Два акробата с собакой» (гуашь, коллекция Райт Лудингтон) по колористике близки «Девочке с цветочной корзиной». Они написаны на фоне пустынного пейзажа, в серой долине, кое-где этот серый цвет переходит в бежевый, голубое летнее небо, маленький мальчик одет в голубое, голубой же цвет доминирует в пестром костюме его старшего брата. Бледный цвет лиц ясно свидетельствует о том, что они видят очень мало солнечного света.

Сюжеты из жизни артистов, как и цветовая гамма, близки голубому периоду. «Артист» (коллекция миссис Байрон Фой), написанный зимой 1904–1905 года, лишен плоти, подобно персонажу «Скудного ужина». Так же истощены и Арлекин из «Туалета артистов» (гуашь, коллекция Марселя Флейшманна, Цюрих), и человек, несущий на спине ребенка в картине «Семья Арлекина» (гуашь, коллекция Сэмюеля Льюисона, Нью-Йорк), и взволнованный молодой отец, сидящий рядом со своей женой и держащий на руках ребенка из «Семьи акробатов с обезьяной» (гуашь, Музей изящных искусств, Гетеборг). Но если истощенные люди еще в течение некоторого времени присутствуют на полотнах Пикассо, сами полотна постепенно окрашиваются в розовые, сиреневые, желтоватые тона, кожа становится белой, а на картине «Семья акробатов с обезьяной» вдруг появляется ярко-красный ковер.

Однако еще долго дети и подростки на картинах Пикассо сохраняют печальный вид, в глазах их безутешная тоска. Таков «Сидящий Арлекин» (частная коллекция, Париж), со слишком большой головой для такого худого туловища, с бледной кожей; костюм его сохраняет еще выраженный голубой оттенок, но фон картины уже красный.

Этот красный цвет, киноварь чистом виде, в картинах Пикассо играет роль фанфар, а иногда — сигнальных фонарей, которые вывешивают на каком-либо незаконченном сооружении, чтобы прохожие знали, что это место лучше обойти. Красным сделал Пикассо костюм толстого шута, сидящего на чем-то ярко-голубом, перед ним стоит худенький обнаженный мальчик (гуашь, Музей искусств, Балтимор).

Итак, цвета вновь возвращаются в работы Пикассо, не только насыщенные голубой и красный, но и разнообразные оттенки зеленого, сиреневого, переходящего в конфетный розовый цвет. Он рисует множество натюрмортов, причем разнообразие оттенков на этих полотнах похоже на гаммы в музыке, что-то вроде упражнений. Художник как бы вводит отдельные музыкальные мотивы, которые, объединившись, превратятся в симфонию. Его подростки, как правило, мальчики, либо не по возрасту серьезны, либо на их лицах блуждает неопределенная улыбка, иногда они держат вазу или букет; позади фокусника виднеется натюрморт.

Пришло время цвета, цвета чистого, в первозданном его состоянии. По словам Зервоса, «Пикассо — самый современный из всех современных художников и самый восприимчивый ко всем особенностям эпохи», однако изо всех этих особенностей он поддается влиянию лишь тех, которые могут способствовать продвижению вперед по его собственному пути. Ему благополучно удается избежать тех тупиков, в которых теряются многие другие.

В это время доминирует неприятие импрессионизма, который развивается по нескольким направлениям. Ив это же время более чем когда-либо стираются грани между различными видами искусства. Устанавливается взаимообмен между живописью и поэзией. Макс Жакоб без конца критикует своих собратьев-поэтов: «Слишком много символизма!», и вместе с тем преследует любое проявление влияния набистов на своих друзей-художников. Вероятно, эта его священная война помогла отвратить Пикассо от элементов символизма «голубого периода» и побудила искать независимые сюжеты, не обращаясь к современным литературным произведениям. Гертруда Стайн, которая, как и Пикассо, чрезмерно восприимчива к современным течениям, под влиянием купленной совместно с братом картины Сезанна начинает писать свое первое произведение «Три жизни».

На первый взгляд, кажется абсурдной попытка установить какую-либо связь между «Портретом мадам Сезанн» и тремя новеллами, которые Гертруда Стайн пишет за своим рабочим столом в Париже; она пишет о трех женщинах из народа, трех

типичных американках, прислугах, одна из которых — метиска. Впрочем, это был первый портрет черной женщины, сделанный белой писательницей под несколько иным углом зрения, чем в «Хижине дяди Тома»; это тоже соответствовало времени, когда, по словам Ричарда Райта, «дети дяди Тома выросли». Сама Гертруда Стайн понимает, что ее вдохновение исходит от картины Сезанна; форма ее новелл — рассказ человека о самом себе, поскольку повествование ведется от лица героинь, на том простонародном языке, к которому они привыкли, — была так же нова, как и манера Сезанна в живописи. Один из американских критиков следующим образом охарактеризовал это ее произведение: «Разница между Гертрудой Стайн и Прустом такая же, как между Сезанном и импрессионистами».

В живописи же самый яростный натиск против импрессионизма ведется на той самой территории, на которой в свое время происходило его собственное развитие: на территории цвета и его взаимодействия со светом. «На приступ» пошла группа, состоящая из десятка художников, участников Осеннего Салона 1905 года. Их полотна являют собой настоящие взрывы красок, краски просто текут из тюбиков и располагаются на полотнах без всяких переходов, причем сочетания не просто кричат, они скрежещут.

Этот взрыв готовился в течение последних нескольких лет. Еще в 1901 году Марке вместе с Матиссом приступил к поиску чистых тонов. Однако Матиссу понадобилось южное солнце, резкая игра света и тени, только после этого он смог излить в своей живописи все неистовство контрастов. Именно Матисс стал ведущим художником в Осеннем Салоне 1905 года, где полотна других художников: Дерена, Руо, Вламинка, Мангена, Фриза и других — вопят, как индейцы на тропе войны. Матисс назвал это «ударом по нашим чувствам». Реакцию публики можно было предвидеть. Художественный критик Луи Воксель, заметив среди пестроты полотен маленькую бронзовую статуэтку, сделанную во флорентийском стиле, восклицает: «Донателло среди диких!». Не первый раз в истории слово, задуманное как оскорбление, стало названием целого течения. «Я чувствую через цвет», — говорит Матисс, вокруг которого собирается группа фовистов («диких»).

Картина Матисса, позже ставшая известной под названием «Женщина в шляпе», стала в Осеннем Салоне предметом скандала. Некоторые, видя ее, просто разражались громким хохотом, другие, впадая в ярость, пытались даже исцарапать полотно. Гертруда Стайн не может понять ни насмешек первых, ни ярости вторых. Картина кажется ей совершенно естественной. Она с трудом привыкла к портрету Сезанна, но Матисс в ее глазах

настолько естествен, что непонимание публики приводит ее в глубокое замешательство. Она решает купить картину. История этой покупки, которую она часто потом рассказывала, не просто любопытный случай из жизни художников, это и свидетельство о целом периоде взаимоотношений между будущим признанным мастером, пока неизвестным публике, и этой самой публикой, — взаимоотношений, которые трудно понять йотом, когда картины начинают пользоваться популярностью и расти в цене.

Секретарь Салона, к которому обращаются Гертруда Стайн и ее брат, проверяет цену по каталогу: «Здесь написано 500 франков». Тут же он добавляет, что обыкновенно никто не платит запрашиваемую цену и советует им сделать контрпредложение. Они, последовав совету, предлагают 400 франков, а это, в свою очередь, становится причиной маленькой драмы в семействе Матиссов. Анри Матисс уже не так молод, он не в том возрасте, когда ищут свою дорогу в жизни. В 1905 году ему исполнилось 36 лет. Он уже прошел через очень консервативную фазу, потом поддался влиянию импрессионистов, вдохновился Гогеном и, в конце концов, Сезанном. Матисс, по словам его биографа Пьера Куртиона, «был одним из тех людей, которые достигают цели ценой постоянных и упорных усилий». С намеченного пути он уже не сворачивает. Будущий автор «Радости жизни» и его семья терпят жестокие лишения. Его сыновья жили на иждивении его собственных родителей и родителей жены. Мадам Матисс открыла скромный маленький магазинчик одежды, чтобы семья могла существовать. Четыреста франков, предложенные Стайнами, были для них целым состоянием. Матисс, очень расстроенный враждебностью, с которой публика приняла «Женщину в шляпе», с радостью готов принять это предложение. Однако мадам Матисс, которую Гертруда Стайн охарактеризовала как мелкую буржуазку, всегда одетую в черное на манер провинциалов, готовящихся к будущему трауру, тут же замечает, что «раз люди готовы заплатить 400 франков, то прекрасно расстанутся и с пятьюстами», а эти лишние 100 франков можно будет потратить на зимнюю одежду для дочери Матисса. Позже мадам Матисс не раз будет вспоминать долгие дни тоскливого ожидания; муж засыпал ее упреками. Когда же наконец пришло извещение о покупке, Матисс от радости не мог говорить.

Пикассо познакомился с Матиссом опять-таки у Гертруды Стайн. По словам Фернанды, Матисс уже тогда производил впечатление великого художника. У него была золотисто-коричневая борода, ярко-голубые глаза прятались за стеклами больших очков, мясистый нос, крупная нижняя губа, очень белые и очень ухоженные руки. С первой же встречи обнаруживается

глубокое внутреннее противоречие между Матиссом и Пикассо. Матисс говорит: «Полюс Северный и полюс Южный». Но оба они всегда проявляли любопытство в отношении друг друга, особенно это касалось Матисса. До самого последнего своего дня Матисс спрашивал у всех, кто заходил к нему: «Что поделывает Пикассо?». Время от времени он отправлялся в Антибский музей и с блокнотом и карандашом в руках делал наброски появившихся там картин Пикассо, «не для того, чтобы сделать копию, — спешит объяснить Пикассо, — нет, просто он хотел понять, к чему я стремлюсь».

Великие эпохи в искусстве всегда порождали глубокие внутренние конфликты, противоречивые течения; Матисс был одним из тех художников, которые, по словам Куртиона, «вернули умственности (более или менее исключенной из профессии художника со времен Делакруа) ее законную часть при написании картины».

Он был таким с самого начала. Если в ранней молодости Пикассо считал, что несчастье есть единственный источник всякого искусства, то Матисс, по его собственным словам, занимается тем, что «создает искусство для зрителя из любого сословия, это что-то вроде успокоительного, приятная уверенность, несущая мир и спокойствие». Пикассо подстерегает любую смену выражения на лице человечества, и это неминуемо отражается на его творчестве, Матисс же остается совершенно непроницаемым для подобных вещей и явлений, как бы игнорируя историю вообще, игнорируя до такой степени, что Куртион задает себе вопрос: «Если предположить, что все человечество — это неразрывная цепь, то не был ли Матисс отдельным, оторвавшимся от цепи звеном?». Пикассо с радостью предается творческим терзаниям, Матисс же очень рано обрел непоколебимую уверенность. Гертруда Стайн ему об этом и говорит с такой искренностью, которую можно стерпеть только от нее: «В Вас нет никакой борьбы». Собственно, она говорит ему это, когда он позволяет себе упрекнуть се за дружбу с Пикассо. По его мнению, женщина с ее достоинствами не должна водить дружбу с такими типами, как Пикассо. Когда у нее встречаются оба художника, между ними устанавливаются вполне корректные отношения, но она прекрасно знает, что внутренне они настроены враждебно и вместе с тем преисполнены взаимного уважения.

Эволюция Пикассо, возвращение к цвету как раз во время скандала с фовистами, могли бы привлечь его к ним. Однако он держится в стороне. Тем не менее и встреча с Матиссом, и творчество фовистов определенным образом повлияли на него. Влияние это было, правда, очень слабым и проявлялось уже позже

в виде некоторых отклонении, так что, казалось, ничего общего у этих отклонений с качеством полученного импульса нет. Поначалу реакция его была даже негативной, он на некоторое время утвердился в прямо противоположном направлении: здесь уже нашла выражение инстинктивная неприязнь к Матиссу.

В ответ на разгул цветов фовистов Пикассо снова уходит в одноцветность. Силуэты на картинах он очерчивает коричневой линией, как бы желая помешать им раствориться в фоне того же цвета. Однако его излюбленным цветом перестал быть голубой, отражение тоски; «Мальчик, ведущий лошадь» (Музей современного искусства, Нью-Йорк) написан в светлых розовых тонах. Его худое обнаженное тело едва вырисовывается на фоне немного более темной дюны, лошадь, которую он ведет, серебристо-серого цвета, небо серое, с легким оттенком голубизны. Контраст между тонкими обнаженными телами подростков и мощной грудью, и крупом лошади очень привлекал тогда Пикассо, он без конца возвращается к этой теме в рисунках, масле и в гуаши.

Розовый период в конце концов одержал победу над периодом голубым. Легкость ощущается не только в колористике и новом свете. В этих юных телах подростков, в свободных лошадях, резвящихся на фоне бесконечного пейзажа, в волнистых дюнах, чувствуется языческая радость жизни. Пикассо никогда еще не подходил ближе к постулату Матисса: произведение искусства должно успокаивать, дарить мир и безмятежность.

Появляется в его картинах и новый физический тип персонажей. Исчезает чрезмерная вытянутость тел, меняется лицо: вместо бесконечного острого подбородка Пикассо рисует теперь почти квадратный, в форме галоши. Устанавливаются новые отношения между телом и пространством. Больше нет спаянных групп, противостоящих враждебной пустоте, движения становятся свободными, силуэты изолированы друг от друга, но подхвачены единым свободным порывом. Понемногу определяется новая концепция черт лица: они рисуются теперь разными оттенками коричневого цвета, а глаза, раньше огромные, с настойчивым, пристальным взглядом, превращаются в узкие щелочки, заполненные теплым светом.

«Женщина с веером», которую покупает у Пикассо Гертруда Стайн, характеризует это его новое направление. Широкий жест поднятой правой руки стал красноречивым прощанием со всеми несчастными и беззащитными.

«Женщина с веером» должна была сыграть важную роль в жизни Гертруды Стайн. В течение долгих лет она никак не могла найти издателя. «Три жизни» появились в Соединенных Штатах

только в 1909 году; «Американские американцы», завершенные в 1908 году, были опубликованы лишь в 1925. Вот поэтому приблизительно в 1930 году Гертруда и решила основать свое собственное издательство, поручив Алисе Токлас все связанные с этим хлопоты. Ей нужны деньги, она решает продать одного из своих Пикассо. Созывается нечто вроде военного совета с участием художника. «Продайте «Женщину с веером», — говорит Пикассо, — ее уже столько лет видят на Вашей стене, что Вы можете себе позволить с ней расстаться». Только Алиса Токлас долго плакала, когда картину продали (сегодня она является собственностью мистера и миссис В. Аверелл Гарриман, Нью-Йорк). Но Гертруде Стайн очень хотелось найти путь к читателям. Расставаясь с «Женщиной с веером», Гертруда Стайн была совершенно уверена в успехе у публики.

В 1905 году Гертруда Стайн прекрасно осознает перемену, происходящую в ее друге Набло Пикассо. Она считает, что он полностью ассимилировался и стал совершенным французом. По прошествии многих лет она констатирует, что «период Арлекинов, или «розовый период», был удивительно плодотворным; он все-таки ощутил, почувствовал веселую Францию». Однажды она спорила с Пикассо о датах, стоящих на его картинах, утверждая, что невозможно, чтобы столько полотен было написано всего за один год. «Вы забываете, — сказал ей Пикассо, — что мы были молоды и способны на многое». В этот счастливый период Пикассо, ощущая в себе огромную силу, начинает подумывать о большом произведении, которое подвело бы итог всему, что так долго в нем накапливалось. Один эскиз, сделанный гуашью (коллекция Макса Пеллеке), дает представление об этом замысле. На нем изображены обнаженные женщины и подростки в разнообразных позах, а кроме того, на испанском языке даны пояснения и уточнения, касающиеся в основном подбора цветов для интерьера.

Своеобразный отчет представляет собой «Семья бродячего артиста» (коллекция Честера Дейла, Национальная галерея искусства, Вашингтон). На картине (2 м 34 см х 2 м 22 см) собраны все персонажи комеди дель арте. К этому полотну относится замечание Гертруды Стайн: «Когда я говорю, что «розовый период» был светлым и счастливым, нужно иметь в виду, что все относительно веселые темы были все же немного грустными, семьи Арлекинов были нищими, однако, с точки зрения самого Пикассо, это был светлый, счастливый и веселый период».

Композиция Пикассо становится более свободной, вернее, можно даже говорить об ее отсутствии. Персонажи группируются,

расходятся, теряются в пространстве: толстый шут, Арлекин в цветном костюме, маленькая девочка с цветочной корзиной, которую она тащит по земле, обнаженный подросток, его брат, облаченный в слишком широкую куртку, а справа, на самом краю, женщина с Майорки, она смотрит куда-то в сторону и в общем-то никак не связана с остальными. Пикассо сделал отдельный этюд этой женщины (Музей современного искусства, Москва) в двух основных тонах: розоватая охра и насыщенный голубой. Во всех этих персонажах, выстроившихся перед зрителем, есть что-то нереальное, бессвязность сна, нечто похожее на рассказ, прерванный на середине, конца которого мы никогда не узнаем.

Во время первой мировой войны картина находилась в Мюнхене и принадлежала госпоже Герте фон Кениг. В 1915 году она принимала у себя Райнера Мария Рильке. Уезжая, он заметил: «Как жаль, что я должен покинуть этого большого великолепного Пикассо, рядом с которым я прожил четыре месяца».

Они с Пикассо так никогда и не встретились, хотя Пабло познакомился в Париже с женой Рильке Кларой, когда она изучала там скульптуру. Однако Рильке никогда не забывал о том, каким утешением и поддержкой была для него эта картина в то время, когда он считал, что упал на самое дно пропасти:

Бродяги эти, кто они, скажи,
Такие ж беглецы, как мы, и так несчастны.
Желая чьей любви, бредут они, подвластны
Той вечной горести, что гнет их до земли?

ГЛАВА VI

Рубеж времен: «Авиньонские девицы»

(1906–1907)

ГЛАВА VI

Рубеж времен: «Авиньонские девицы» (1906–1907)

Если бы начало нашего века пожелало выбрать себе лицо, скорее всего, это было бы лицо Гийома Аполлинера. Лицо это, как и его владелец, было одновременно и цельным, и состоящим из разнообразных элементов. Фамилию он придумал себе сам, она была, так сказать, «изготовлена вручную, на заказ». Аполлинер

часто рассказывал, что происходит из польского мелкопоместного дворянства, однако история его семьи уходила корнями в далекое прошлое; на ее гербе был изображена змея. Его дед бежал от преследований царских чиновников, братья деда высланы в Сибирь, а имущество семьи — конфисковано. Дед женился на итальянке, а его дочь Анжелика родилась в Хельсинки. Поселившись в Риме, он сделался папским камергером.

От своего деда Гийом унаследовал одно из своих имен: Аполлинарис, а также фамилию Костровитцкий, к которой уже его мать присоединила частицу «де»; позже он стал произносить свою фамилию «Костровицкий», орфографически так было легче для иностранцев. Еще до рождения все в нем, казалось, создано было из противоречивых начал: патриотизм польских мучеников, немецкое имя Вильгельм, которое он носил в молодости, вновь приобретенная частица «де» и воспоминания о земле своих предков, земле, которую он никогда он видел. Он был сыном матери-одиночки, у которой достало мужества произвести на свет двух сыновей, не имевших отца. Гийом Аполлинер, по-видимому, что-то знал о своем отце, так как расспрашивал о нем мать. Сегодня считают, что он был выходцем из итальянской патрицианской семьи. Однако роман матери ему показался, судя по всему, не слишком блестящим, потому что сам он предпочитал легенду об отце — иерархе церкви. Автором легенды, кстати, был Пикассо.

Его мать, взбалмошная и властная, после исчезновения любовника поселилась в Монако. Здесь она получала регулярные денежные субсидии из таинственного источника; достоверно известно только, что в этом принимали участие представители церкви. Знакомые предполагали, что деньги передавал итальянский любовник через посредство своего брата-священника. Именно благодаря этим деньгам Вильгельм де Костровицкий и его младший брат Альберт смогли закончить коллеж, посещаемый детьми местных аристократов. Тем временем все еще прекрасная Анжелика совершенно не пылала желанием строить из себя кающуюся грешницу и вести достойную и примерную жизнь. Она принялась искать источники удовольствий, у нее появилось множество почитателей, некоторые были довольно великодушны; уже очень скоро ее взял на содержание молодой эльзасский еврей, называвший себя банкиром. В детстве Гийома Аполлинера было множество контрастов: помощь церкви и еврейский любовник матери, претензии на аристократизм и сомнительное положение, прекрасное образование и полный хаос дома, где в начале месяца жили на широкую ногу, а в последних числах едва сводили концы

с концами.

Такое детство объясняет то, что кажется в характере Аполлинера необъяснимым. Всю свою жизнь он был страстно привязан к матери, которая обращалась с ним так, как будто ему было десять лет; и вместе с тем он пытался спастись от этой материнской тирании. Безусловно, он страдал, как могут страдать только дети, от сомнительного положения в обществе горячо любимой матери, все время отыскивая какие-то оправдания для нее, что-то, что позволило бы не судить ее строго. Из этого конфликта своего детства он вынес и сохранил жажду респектабельности и стремление к свободе, необходимость поддерживать порядок и боязнь постоянства, некоторый снобизм, ставший чем-то вроде реванша по отношению к обществу, и тягу ко всему, что выходило за рамки этого самого общества. Он сохранил нежность к женщине, значительный сексуальный аппетит, но и нечто вроде горечи по отношению к тем женщинам, которые отвечали ему взаимностью. Он жаждал любви женщин и дружбы мужчин. Своей смешанной крови и прекрасному образованию он обязан был культурой космополита: он знал множество языков, любил точно подбирать выражения, был эрудирован, экзотичен; вместе с тем им владела страсть укорениться в одной стране, сделать своим родным один язык, одно искусство. Он стал бродягой в большом городе и воспевал его так, как обыкновенно воспевают лишь природу, он обогатил фольклор Парижа, его песни, такие как «Под мостом Мирабо течет Сена», поются как народные.

Он приехал в Париж, когда ему было 19 лет, как раз в это время любовник матери временно оставил ее, поэтому ему приходится ее содержать. Она сурово заявила тогда Гийому: «Дитя, я дала тебе все, что у меня было, работай!». Через несколько лет любовник, снова разбогатев, вернулся, и мать, называвшая себя графиней де Костровицки, поселилась в большой вилле в Везине. Гийом Аполлинер некоторое время служил в банке, потом, когда банк разорился, он решился попробовать свои силы в журналистике и сделался главным редактором финансовой газеты с претенциозным названием «Путеводитель рантье». Одновременно он сотрудничает в других газетах, публикуя там небольшие статьи, отзывы, обзоры. В конце концов вместе с Андре Сальмоном и Жаном Молле он создает литературный журнал «Пир Эзопа». Однако журнал этот выдержал всего 9 выпусков.

Живя в пригороде, Аполлинер посещает в основном бары, расположенные по соседству с вокзалом Сен-Лазар. Однажды Аполлинер сидел в «Критерионе», который тогда посещали в

основном жокеи и тренеры из Мезон-Лаффитг, в обществе толстого рыжего англичанина и двух негритянок в огромных головных уборах из перьев, когда Молле. прозванный друзьями «бароном», привел туда же Пикассо. Познакомившись с Аполлинером, Пикассо поспешил привести в «Критерион» Макса Жакоба. «Не прекращая своей речи, — вспоминает Макс Жакоб, — и даже не глядя на меня, он протянул мне руку, короткую и сильную, похожую на тигриную лапу. Закончив речь, он поднялся и с громким смехом увлек нас прочь, на темную улицу. Так начались самые прекрасные дни в моей жизни…»

Впервые увидев картины «голубого периода», Аполлинер написал: «Пикассо увидал человеческие образы, плывущие в лазури наших воспоминаний». На следующий же день он возложит на себя обязанности «переводчика» новой школы и станет отныне голосом немого искусства. В мае 1905 года Пикассо имел возможность прочесть в «Пере» весьма лестный отзыв за подписью своего нового друга: «Эта рассудительность, это мастерство, субстанция и нерв — все то, в чем Микеланджело видел признаки настоящей живописи, — всем этим мы имеем возможность любоваться на картинах Пабло Пикассо». Быть может, Пикассо, сознающий свои силы и достаточно уверенный в себе, и не нуждается в подобных отзывах, во всяком случае, меньше, чем другие, однако столь лестный отзыв о его творчестве такого человека, как Аполлинер, несомненно помог ему.

Пикассо восхищается Аполлинером, но отношения их пронизаны дружеской иронией: Пикассо прекрасно сознает, каким бы его друг хотел себя видеть. Он рисует для Гийома «Экслибрис» (коллекция Уолтера П. Крайслера, Нью-Йорк): его друг сидит за столом со стаканом в руке, с короной на голове и в горностаевой мантии.

Писатель и художник часто встречаются. С первой же встречи они перешли на «ты». Аполлинер выглядит как преждевременно располневший римский император: слишком близко посаженные глаза, тонкий, длинный и изогнутый нос, тяжелая челюсть, очень маленький рот, над которым виднеется тень усов. Он много говорит и любит слушать самого себя. Фернанда находит, что он парадоксален, театрален, прост и наивен одновременно. «Гийом был просто блестящим человеком, — вспоминает Гертруда Стайн. — Как только завязывался разговор, неважно, на какую тему, неважно также, знал ли он что-нибудь о предмете беседы или нет, — он быстро проникал в самую суть, развивал тему в своем воображении и мог в рассуждении пойти гораздо дальше тех, кто знал об этом больше него».

Едва познакомившись с творчеством Пикассо, едва

проникнувшись лиризмом картин «голубого периода», он почувствовал, глядя на розовые полотна, конечную цель усилий художника. «Они проникнуты великолепным спокойствием, а в самых недавних его работах чувствуется, что художник, создавший столько юной и серьезной грации, стремится к большей объективности формы в искусстве, к высшему ее выражению». Это замечание, собственно, и определяет то новое, что появилось в работах Пикассо, как бы проводит черту между старым и новым, между прошлым и будущим художника.,,

В его картинах изменяются пропорции: тела становятся приземистыми, головы — укороченными, почти квадратными; глаза коричневые, лишенные взгляда; черты лица также рисуются коричневым цветом. В «Подростках» (коллекция Честера Дейла, Нью-Йорк) один из обнаженных мальчиков, тот, что стоит лицом, полностью соответствует этому новому физическому видению. Основным цветом становится розовый, переходящий в кирпично-красный. Контуры тел отделяются коричневой чертой от почти однотонного фона.

В той же палитре написана «Обнаженная с распущенными волосами»: розовый фон более выражен, чем янтарный цвет тела с розоватыми отблесками, волосы — теплого медного оттенка. «Стоящая обнаженная женщина» (коллекция Гертруды Стайн) стоит на коричневом полу того же оттенка, что и ее полосы, тело с опущенными плечами производит впечатление зябкости, но голова слишком большая и квадратная, цвет кожи — снова янтарно-розовый и розовый же фон. Однотонность картины усиливает эффект плоскости модели, но уже появляется та строгость фактуры, которая свойственна деревянным скульптурам.

Таким же образом меняется и композиция. На смену открытым, почти кружевным формам, вокруг которых всегда много воздуха, приходят либо более сжатые контуры, либо единые скульптурные массы. Эти массы становятся более приземистыми, с заполненными скругленными углами, они нагромождаются друг на друга. «Прическа» (Музей «Метрополитен», Нью-Йорк), написанная между концом 1905 и началом 1906 года, свидетельствует об этой новой тенденции в творчестве Пикассо. Композиция напоминает пирамиду, складки юбки кажутся вырезанными из дерева. Цвет кожи, а также сам фон, все это стремится к цвету натурального дерева, корсаж выделяется ярко-голубым пятном на теплом фоне.

В этот поворотный момент Пикассо и пишет «Портрет Гертруды Стайн». С самой первой встречи ему хотелось изобразить эту большую красивую голову в своей манере. «Его

пленила внешность этой женщины, и, еще толком не познакомившись с ней, он предложил сделать ее портрет», — рассказывает Фернанда. На самом же деле Пикассо оробел и попросил Саго выяснить у Гертруды, не согласится ли она попозировать. Вскоре она дала согласие.

Пикассо стал частым гостем в доме Стайнов. Между ним и Гертрудой очень быстро установилась того рода дружба, которая перерастает в сообщничество. В один из первых визитов Пикассо Лео Стайн выразил настойчивое желание показать ему коллекцию японских эстампов. Чтобы не спугнуть клиента, Пикассо с торжественным вниманием разглядывает один эстамп за другим и терпеливо выслушивает все комментарии, однако тут же шепчет на ухо Гертруде: «Ваш брат — стопроцентный американец, он непременно желает показывать японские эстампы. Я этого не люблю».

Гертруда Стайн регулярно приходит в мастерскую Пикассо. Она обычно приезжает на конке; позирует, сидя в единственном расшатанном кресле. Пикассо примостился напротив нес на низкой кухонной табуретке; он пользуется маленькой палитрой, на которой, вспоминает Гертруда, «было много коричневой и серой красок». Домой она возвращается пешком, а по субботам Пикассо провожает ее и ужинает у Стайнов.

Эскиз, сделанный в первый же день, получился захватывающим. Стайны пришли на площадь Равиньян посмотреть на набросок вместе с одним из своих друзей. Друг этот пришел в восхищение и просил Пикассо оставить эскиз как есть. Пикассо раздраженно повторяет: «Нет!» и упрямо продолжает работу. По воспоминаниям Гертруды, было что-то около 80–90 сеансов. Пикассо изобразил Гертруду Стайн в характерной для нее позе, массивность ее силуэта еще усиливается свободным пальто с широкими рукавами в складках, большие руки лежат на коленях, туловище слегка наклонено вперед; она преисполнена внимания и заинтересованности. Гертруда имела обыкновение повторять, что признаком гения служит умение говорить и слушать одновременно. В ней самой эта способность была чрезвычайно развита. На картине Пикассо изображена вся история, вся сущность Гертруды Стайн, ее прошлое и будущее. Кто-то сказал о ей: «Она значима не только своими произведениями, но и просто своим присутствием. Некоторые считают, что она сознательно выработала в себе это качество, — это и является ее самым большим достижением».

Сеансы продолжаются до весны. Однако Пикассо кажется, что он потерпел неудачу. В приступе бессильной ярости он внезапно стирает голову. «Когда я на вас смотрю, я вас больше не вижу», —

ворчит он.

Еще зимой материальное положение Пикассо начинает понемногу улучшаться. Папаша Сулье довольно долго играл роль спасительного якоря. Однако большие полотна Пабло начинают покупать Стайны.

А кроме того, они советуют покупать его картины своим американским друзьям. Пикассо не нравятся молодые американцы, которых он встречает у Стайнов: «Это не женщины и не мужчины, это американцы», — бурчит он. Гертруде Стайн удается заинтересовать одну свою подругу еще по Балтимору картинами Пикассо. Теперь, когда у него кончаются деньги, Гертруда тут же принимается советовать подруге купить его рисунки на несколько сотен франков. Для молодой американки это было еще актом «романтического милосердия». Но в один прекрасный день именно эти рисунки станут жемчужиной ее коллекции.

Воллар также начинает потихоньку им интересоваться, больше не считает его сумасшедшим и не ворчит, что колокольня кривая. Видимо, «розовый период» Пикассо представляется ему более коммерческим, чем «голубой». Да и тема бродячих артистов более понятна публике. Так что Пикассо стоит накануне значительного коммерческого успеха. Однажды в его мастерскую неожиданно является Воллар. Он покупает около 30 полотен разного размера. За все вместе он платит 2 тысячи франков, сумма кажется Фернанде фантастической. Эти деньги позволят Пикассо осуществить мечту, которую он лелеет уже в течение некоторого времени: поехать в Испанию. «Атмосфера его страны была ему необходима, — писала Фернанда. — Я никогда не встречала иностранца, который был бы менее создан для жизни в Париже. Ему здесь было не по себе, он чуть ли не задыхался». Она едет вместе с ним, чрезвычайно возбужденная, ведь это ее первая поездка за границу. Она очень удивлена, обнаружив, что едва ступив на родную землю, он превращается в совершенно иного, незнакомого ей Пикассо. Он «повеселел, меньше походил на дикаря, оживился, чувствовалось, что он счастлив».

Пикассо совсем немного времени провел в Барселоне, только повидался с родителями и друзьями. Он стремился в деревню, поближе к солнцу и к запаху тмина и розмарина. Он отправляется в долину Андорры, в деревеньку под названием Гозоль; местечко это прославится лишь благодаря приезду сюда Пабло Пикассо. Добраться сюда молено только верхом на муле, а когда доберешься, кажется, что время здесь остановилось. Фернанда с той долей удивления, на которую способна ее безмятежная натура, отмечает, что Пикассо с легкостью приспосабливается к

образу жизни, отставшему от цивилизации по меньшей мере на 100 лет. «Здесь, среди этих диких грандиозных пейзажей, среди горных дорог, поросших кипарисами, он совсем не казался, как в Париже, человеком вне общества».

Пикассо живет в Гозоле, как живут крестьяне, ходит с ними на охоту, карабкается по крутым горным тропам, знакомым этим потомственным контрабандистам, слушает их легенды, которые передаются от отца к сыну, пьет с ними и играет, «веселясь как ребенок». Он работает с удвоенным пылом, рисует местных жителей, сцены из их повседневной жизни, вдохновляясь реальностью. Он пишет гуашью «Пастуха с маленькой корзиной» (Галерея изящных искусств, Коламбус) с ловкой поступью горца, с маленькой головой на толстой шее.

Однако реальная жизнь для него — это трамплин для взлета, а куда, он еще сам точно не знает. «Пастух с маленькой корзиной» предшествовал большой картине, написанной, по всей видимости, по возвращении в Париж. Пикассо сам выбрал ей довольно расплывчатое название «Композиция» (Фонд Барнес, Мерион, Пенсильвания). На картине изображены две коровы и пастух, несущий на спине что-то похожее на мешок и опирающийся одной рукой на девочку, как это делают слепцы. В картине чувствуется довольно сильное влияние Эль Греко. У пастуха скошенный лоб, затылок как бы срезан сзади, предплечья удлинены. Черты лица девочки асимметричны. Туловища и пастуха и девочки непропорционально вытянуты. Однако эффект растворения формы в пространстве достигается другим, нежели у Эль Греко, способом. В картинах Эль Греко контуры скрадывает свет, у Пикассо же как бы дробятся внутренние планы, цветные пятна разрезаны на ромбы и треугольники.

Эта попытка изучения внутренней структуры остается пока единственной. Пикассо рисует чернилами «Деревенских женщин» такими, какими, вероятно, видел их на порогах их домов (Институт искусства, Чикаго). Однако рисунок этот уже не был фрагментом увиденного; это был переходный этап. Одна женщина стоит, опустив руки, другая положила руку ей на плечо. Обе одеты в облегающие корсажи и длинные юбки, волосы их стянуты назад. Но обе фигуры уже кажутся вырезанными из дерева. В углу листа Пикассо еще раз изобразил голову женщину, стоящей слева. Толстая шея, лицо, состоящее из больших плоскостей, гладкие волосы и шапочка, все это напоминает прогнатическую маску.

Одна из самых значительных картин, написанных в Гозоле, это «Несущая хлеб» (Музей искусств, Филадельфия). Это женщина из народа, у нее удлиненное лицо, спокойные черты, чистый

рисунок бровей. На голове она несет два огромных круглых плоских хлеба. В этом полотне просматривается уже новая концепция человеческого лица, четкий, почти скульптурный рисунок. Глаза, один из которых затенен, разной величины, рот немного асимметричен, по лицу ее, кажущемуся неподвижным, скользит едва уловимая улыбка этрусских масок.

Создается впечатление, что именно в скульптуре Пикассо ищет точку опоры для своего воображения. Прекрасная картина с прозаическим названием «Туалет» (Академия изящных искусств, Буффало) была написана, судя по всему, под влиянием классической греческой скульптуры. Молодая женщина подняла руки, чтобы сколоть волосы на голове. Моделью для этой картины вполне могла бы послужить классическая Венера. Ее профиль отражается в зеркале, прямой нос, волосы, завивающиеся в мелкие колечки, ниспадающее складками одеяние, — кажется, что она сошла с греческой вазы. Античная грация впервые завладевает картиной Пикассо. Придет время, и этой грацией будет отмечен целый период его творчества. «Туалет» стал предтечей будущего триумфа; Пикассо доказал самому себе, чего он может достичь еще в одном направлении своего творчества. Пока же эта картина остается единственной в своем роде, так же, как и «Композиция», только в другом направлении.

Месяцы, проведенные в Гозоле, были заполнены почти ожесточенными поисками. Обращение Пикассо к скульптуре напоминает положение человека, идущего к одному из полюсов, но пока не знающего, к какому именно. Определившись, он обратится не к классической скульптуре. «Женщина с гребнем» (бывшая коллекция Поля Гийома) стала одним из первых этапов на этом пути. У нее слишком вытянутая, слишком большая голова, огромная копна волос слишком тяжела для тонкого тела. Само же туловище изображено разрезанными плоскостями. Эту же голову мы найдем и на картине «Две обнаженные женщины, держащиеся за руки» (коллекция Флейшмана, Цюрих). Здесь уже четче просматривается источник вдохновения: это иберийская скульптура; непропорционально удлиненная голова, негнущееся и слишком тонкое тело деревянной статуэтки. Женщина, стоящая рядом, выполнена в еще более ярко выраженной манере: длинное лицо со слишком низким лбом, макушка плоская, глаза-щелочки, каменная улыбка; это все уже ближе к Египту, чем к Афинам. Ее тонкое туловище покоится на мощных ногах, со слишком выдающимися икрами.

Эволюция, начавшаяся по возвращении Пикассо в Париж приведет к созданию деформированных «Двух обнаженных женщин» (Сильберманн, Нью-Йорк). Две ужасные гигантши с

огромными ягодицами, короткими икрами, плоскими ступнями и свисающими грудями; лица их похожи на вылепленные или, скорее, грубо вырезанные из твердой породы дерева маски. Глазницы высокие, подчеркнутый рисунок бровей, нос сбоку, наскоро сделанные овальные щеки.

Из своих изысканий в Гозоле Пикассо вынес не только новую форму, но и новый цвет. Розовый с сиреневатым оттенком еще мелькает время от времени в его работах, например в «Двух обнаженных женщинах, держащихся за руки», но тела приобретают медный оттенок дерева, покрытого патиной от долгой жизни. Бежевый с медным оттенком станет его излюбленным цветом.

В самом начале этого очередного поворота в своем творчестве Пикассо четко осознает, что необходимо разграничить чистоту художественного видения и влияние литературных течений, которые одолевают его; избавиться не только от эмоций, но и от сюжета. Однажды один из друзей Пикассо Анри Маго услышал от него: «Все это сантименты». Это относилось к одной из последних работ художника. В октябре 1906 года Пикассо было всего 25 лет, но прошел он уже длиннейший путь, пережив множество художественных откровений. Теперь он чувству-от, что прошлое уже отжило свое. Придя к такому выводу, он отправляется на поиски самостоятельности в искусстве, самостоятельности, подобной которой искусство еще не знало.

Можно задаться вопросом: что же ускорило эту эволюцию? Его поездка в Гозол была простым совпадением или же она подействовала как катализатор? Один из противников Пикассо, Адольф Бодлер назвал его «колдуном, кующим тайны, иберийским некромантом, использующим все кабаллистические рецепты». Когда пришло к нему это ощущение художественной ценности чисто орнаментального искусства, сходного с мавританской росписью? Что придало его обнаженным натурам неподвижность статуй? Направление, которое он избирает теперь для поисков нового способа выражения и которое станет для него характерным, это разрыв с традиционными понятиями о красоте. Гертруда Стайн однажды сказала: «Каждый шедевр появляется на свет, неся в себе некоторую долю уродства. Это уродство становится печатью автора, его попыткой сказать что-то новое новым способом». Уродство «Двух обнаженных» Пикассо и есть такой знак.

Пребывание в Гозоле заканчивается внезапно. Младшая дочь трактирщика заболевает тифом. Пикассо, панически боящийся всяких болезней, спасается бегством. Ему хочется поскорее вернуться в Париж, однако в спешке отъезда он не подумал, что с

транспортом здесь трудновато. Пикассо и Фернанда выезжают из Гозола на заре и лишь через 12 часов добираются до деревни, где можно сесть в дилижанс.

Пожив некоторое время вне мира, в самом себе, Пикассо возвращается в Париж, как к себе домой, он чувствует, что твердо стоит на ногах. В его мастерской все еще стоит неоконченный портрет Гертруды Стайн. В день своего приезда он ставит его на мольберт и принимается за работу. С Гертрудой он повидаться еще ие успел, он пишет ее голову по памяти Однако лицо он изображает теперь в другом стиле, крупными плоскостями, грубовато. Лицо это приобретает теперь тот же самый характер маски, что и у «Несущей хлеб», но именно поэтому ему удается передать главное качество Гертруды Стайн: ее внимание, особый дар присутствия. Глаза на портрете разной величины, левый — меньше, чуть прищурен. Именно этот прищуренный взгляд лучше всего демонстрирует ее манеру слушать, завладевать предметами, анализируя их. Портрет отнюдь не льстит модели. Гертруда Стайн, увидев его, удивилась, ей казалось, что сходства очень мало. «Вы станете похожей на него», — успокаивает ее Пикассо. Он оказался прав. В некоторые моменты друзья Гертруды были поражены удивительным сходством. Она сама очень быстро свыкается с этой маской на картине. Ни он, ни она не вспоминают уже, каким был этот портрет сначала. Однако никто, кроме них двоих, по-настоящему портрет не ценит.

И в жизни Гертруды Стайн, и в жизни Пикассо этот портрет превратился в некую постоянную величину. Когда однажды Гертруда остригла волосы, которые носила обычно, закалывая на голове, Пикассо, увидав ее издали, причем в шляпе, сразу заметил перемену. «Что это? Что случилось?» — кричит он ей. «Вы о чем, Пабло?». Он внимательно разглядывает ее и сурово вопрошает: «А как же мой портрет?». Однако уже через мгновение его взгляд смягчается: «Нет, все здесь», — говорит он с облегчением.

Через несколько лет один богатый коллекционер явился с визитом к Гертруде Стайн. Он долго разглядывал портрет и затем спросил, сколько она за него заплатила. «Ничего», — ответила Гертруда. «Как ничего!» — воскликнул коллекционер. «Он просто подарил его мне», — спокойно объясняет хозяйка. Через несколько дней она пересказала этот разговор Пикассо. Он заметил, улыбаясь: «Этот человек просто не знает, что в то время разница между продажей и подарком была незначительной».

««Розовый период» закончился моим портретом», — констатирует Гертруда. После ее смерти в 1946 году портрет, согласно ее завещанию, был передан в Музей «Метрополитен» в

Нью-Йорке. Картина покидает Францию навсегда; Алиса Токлас собрала нескольких друзей попрощаться с ней. Она приглашает также Пикассо, но отдельно от других. Он приходит и довольно долго остается в зале с картинами. Он смотрит на все свои картины, висящие на стенах дома на улице Кристин. Кажется, что он не обращает особого внимания на портрет умершей, которая была его верным другом. Затем, уже уходя, он вдруг оборачивается и несколько минут вглядывается в портрет. Затем, наклонившись, целует Алису. Он попрощался с этой частью своей жизни.

По возвращении из Гозола Пикассо пишет «Автопортрет» (Музей искусств, Филадельфия), пишет так, как будто это отчет, страница автобиографии, причем довольно важная. Из всех автопортретов, которые Пикассо когда-либо писал, этот похож на него менее всего.

Однако портрет 1906 года на редкость удался в плане внутреннем, в отображении души человека. Пикассо изобразил себя в белой рубашке с расстегнутым воротом и закатанными рукавами. В одной руке он держит палитру, другая сжата в кулак. Голова кажется маленькой по сравнению с широким туловищем, лоб немного срезан, подбородок коротковат. Очень четко обозначены глазницы, как на картинах, написанных в Гозоле. В разного размера глазах со слишком длинными ресницами затаился странный взгляд. Этот взгляд обращен внутрь и выражает неприкрытый страх: человек сосредоточивается перед тем, как начать работу, он не знает, каков окажется результат, и это пугает его.

С таким же страхом в глазах он ожидает внутреннего толчка. В конце концов этот толчок, по всеобщему мнению, дало негритянское искусство, входящее в моду, хотя сам Пикассо это всегда отрицал. Матисс рассказывал: «Я часто ходил тогда по улице Ренн мимо магазина папаши Соважа. У него там были негритянские статуэтки. Меня поразила чистота их линий, это было прекрасно, как искусство Египта. Я купил одну и показал ее у Гертруды Стайн, к которой как раз шел. У нее был Пикассо, он преисполнился энтузиазмом. После этого все кинулись на поиски африканских статуэток, их в Париже в то время не так уж трудно было найти». Гертруда Стайн подтвердила рассказ Матисса. Она уточнила, что это произошло как раз после приезда Пикассо из Гозола.

На этом основании период творчества Пикассо, начавшийся в 1907 году, называют «негритянским периодом». Однако сам Пикассо на вопрос журналиста, попросившего уточнить степень влияния на его творчество негритянского искусства, недовольно

буркнул: «Негритянское искусство? Не знаю». На самом же деле африканские фетиши лишь определили некоторые из аспектов нового искусства; решение порвать с прошлым никак от них не зависело.

Адольф Бодлер говорит о «церебрализации» современного искусства: «До начала века художники писали более или менее так, как они видели, сейчас же они пишут так, как думают». Пикассо было предназначено завершить интеллектуализацию искусства своего времени. Его друг Маноло, художник инстинктивный, не ошибается, когда в один прекрасный день говорит Маго: «Ты понимаешь, для Пикассо живопись — это всего лишь аксессуар».

Из всех тех, кто размышлял, да и до сих пор размышляет над загадкой этого одинокого творца, именно Гертруда Стайн в написанной ею биографии Пикассо наиболее точно определила суть его искусства: «Не нужно забывать, что реальность XX века отличалась от реальности века XIX-го. Пикассо был единственным художником, почувствовавшим это, в самом деле единственным… Матисс и остальные смотрели на XX век, а видели то, что было реальностью в XIX-м». Пикассо отрицает факт сознательного поиска того, что Гертруда Стайн называет «реальностью XX века». Само слово «поиск» ему не нравится, это напоминает поиски кем-то случайно оброненного кошелька. «Искусство, не живущее в настоящем, никогда и не будет жить», — говорит он.

Пикассо больше не бегает ни за папашей Сулье, ни за бывшим клоуном, эксплуатирующим художников. Если среди крупных французских торговцев картинами им интересуется пока только Воллар, то иностранцы следят за его работой весьма пристально и уже твердо верят в его успех. Однажды к Пикассо пришел человек, который должен был сыграть важную роль в его жизни. Это молодой немец, преисполненный любопытства и потребности быть в центре всего нового, той потребности, что превратила Германию после войны в испытательный полигон интеллектуального поиска. Он обладает последовательностью в мыслях, настойчивостью, организаторскими способностями. Канвейлер относится к тем немцам, которые покидают свою страну, как бы ощущая нависшую над ними угрозу, и отдают все лучшее, что есть в них, чужой стране. Ему было 22 года, когда он приехал в Париж и занялся продажей картин. Однако еще до этого он провел в Париже три года, изучая, по его собственным словам, все, что творится в живописи. После этого он еще два года провел в Лондоне — с той же целью — и вернулся в Париж, где никого не знал. Однако он вооружен верой в правильность своих суждений. Это человек очень культурный, с глубокими

познаниями в литературе. Тонкий, сдержанный, с манерами светского человека и изысканной элегантностью выходца из Центральной Европы, он в первые минуты несколько удивлен неряшливостью этого молодого человека в поношенной запыленной одежде и грязных башмаках. На улице Виньон Канвейлер открыл маленькую галерею, такую же скромную, как он сам, стены в ней были обиты серым бархатом и суровым полотном. Если Канвейлер обладает необходимой в его профессии осторожностью, то ему свойственна и смелость; именно любовь к риску и побуждает его сделать ставку на Пикассо. Система его работы, как он объяснял, заключалась в подписании с художниками контрактов сроком, как правило, на два года. Обеспечив себе работы Пикассо, он получил возможность следовать за художником по дороге его исключительной судьбы.

Вскоре у Пикассо появятся приверженцы среди крупных иностранных коллекционеров. Матисс привел к нему однажды одного из своих самых лучших клиентов, богатого московского коллекционера Сергея Щукина. В его коллекции было около 10 полотен Сезанна, множество картин Гогена, несколько — Ван Гога, Дерена, Марке и около сорока — Матисса. Он станет одним из лучших покупателей Пикассо. Фернанда описывает его: небольшого роста, уродливый, со слишком большой головой, бледным обрюзгшим лицом, ко всему прочему он еще и ужасно заикался. Она вспоминает, что он купил в первый же свой приход две картины по весьма высокой для того времени цене.

Достаток — состояние для Пикассо настолько непривычное, что поначалу он относится по-крестьянски недоверчиво к неожиданно свалившимся на него деньгам. Банковские билеты, которыми с ним расплачиваются, он бережно складывает в портмоне и, не решаясь расставаться с этим вместилищем богатства, прячет его внутренний карман куртки, застегиваемый на большую двойную булавку. Удовлетворенное самолюбие и деньги, это, конечно, хорошо, но у медали есть и обратная сторона: Пикассо приходится расставаться со своими картинами. «Пикассо всегда трудно было расставаться со своими произведениями», — говорит Фернанда. Каждая картина для него — единственная в своем роде, даже если речь идет о двух очень сходных полотнах, написанных на одну и ту же тему, для него каждая из них — неповторима. «Позже, когда он уже разбогател, — рассказывает Фернанда, — он тоже принялся покупать картины, только это были его собственные работы».

Сознает ли сам Пикассо, как важна та перемена, которая с ним происходит? Пока он создает лишь промежуточные,

переходные формы, такие как, например, «Танцовщица» (собственность Пикассо), вся состоящая из больших разрезанных плоскостей. Однако перемена эта будет поистине революционной.

«Танцовщица» довольно долго лежала среди других работ Пикассо в углу мастерской. Однажды Пикассо извлек ее оттуда, всю покрытую пылью, в белой раме, с перекосившимся стеклом. Он собирался показать мне не картину, а раму. «Мне удалось раздобыть раму Дега, — гордо сообщил он. — Ему их делали на заказ». Рама была широкая, белого цвета с легким розоватым отливом. Плоскости ее были немного выпуклыми. Пикассо, вытерев пыль и поправив стекло, с любовью провел ладонью по гладкому дереву. В самом деле, это было идеальное обрамление для розовых танцовщиц, которых так любил Дега. «Танцовщица» же Пикассо, казалось, стремится разнести раму на куски и выскочить из нее; ее формы ужасным образом не соответствовали изящной, нежной форме рамки. Казалось, Пикассо этого не замечает.

Веной 1907 года Пикассо приступает к созданию большого произведения. Готовится он необыкновенно тщательно, как будто зная, что это будет нечто очень значительное. Только для разработки композиции он делает 17 эскизов: углем, карандашом, пастелью, акварелью, маслом на холсте, или же на дереве. Эскизы персонажей вообще не поддаются подсчету. Источником сюжета стали воспоминания молодости, как будто недавняя поездка в Испанию вновь вызвала их к жизни, оживила в его памяти множество живописных деталей. Впрочем, между значением, которое приобретет эта работа, и легкомысленностью сюжета есть очевидное, почти абсурдное противоречие: противоречие между глубокой серьезностью, с которой Пикассо работает над картиной, и весьма вольной обстановкой. Когда картина будет закопчена, многие выскажутся весьма враждебно, а друзья Пикассо будут приветствовать ее появление шутками. Картина называется «Авиньонский бордель»; название не имеет ничего общего со старинным папским городом, просто так именовалась одна из улиц в Барселоне, на ней располагался знаменитый публичный дом. Итак, когда картина была закончена и получила свое название, Макс Жакоб напомнил Пикассо, что одна из его бабушек родилась в Авиньоне; с этой минуты друзья называли одну из женщин, изображенных на картине, бабушкой Макса.

В то мгновение, когда чисто «головная» концепция необходимого обновления становится для Пикассо внутренней потребностью, он обращается к инстинктивному искусству, к эмоциональной неистовости в чистом виде.

Однажды Пикассо рассказал, что, закончив уже эту картину, он как-то случайно зашел в этнографический музей. Увидев там африканские скульптуры, он испытал настоящий шок.

Напрасным трудом будет попытка установить точную хронологию всех тех влияний и воздействий, которые испытал Пикассо. Перед ошеломляющим по своей новизне результатом вопрос этот приобретает вторичный интерес. К тому же влияние африканского искусства, негритянских масок, по всей видимости, ограничивается лишь новыми лицами на картинах Пикассо; новый же взгляд на живопись выражается во всем.

Окончательным названием картины стало «Авиньонские девицы». «До чего же это название меня раздражает, — сказал однажды Пикассо. — Это Сальмон его придумал». Действительно, это романтическое наименование обнаруживает резкий диссонанс с сюжетом картины, оно подошло бы скорее какому-нибудь средневековому гобелену. Разрыв с западным искусством — потому что именно от традиций западного искусства Пикассо отходит — выражается в многочисленных плоскостях, из которых состоит изображение.

Прежде всего художник отказывается от рельефа. Само по себе это не было чем-то новым. Распределение плоских поверхностей, каждая из которых ограничена четким контуром, определила и поиски Гогена, и всех тех, кто испытал влияние японского эстампа. То же самое относилось и к распределению человеческих тел и объектов в пространстве, когда «дно» поднимается на поверхность, на уровень фигур, находящихся на переднем плане. Для того чтобы полностью уйти от традиционного искусства.

Пикассо устраняет — или почти устраняет — кривые линии. Однако в «Авиньонских девицах», в переходной картине, кривые линии пока еще сосуществуют с этой новой его манерой дробить тела и предметы на геометрические фигуры.

Кривые исчезают вместе с постепенным отказом от рельефа, от манеры выделять объекты на каком-то фоне с помощью теней. Отныне плоскости, ставшие геометрическими, вкладываются друг в друга, составляя человеческое тело. Их отношения с пространством определяются разными оттенками этих плоскостей.

Итак, рельеф утратил свою прежнюю функцию; теперь он участвует в новом распределении человеческих тел, приводя к самостоятельности отдельных, поделенных на геометрические фигуры, элементов.

Новая геометрия Пикассо со всеми свойственными ей прямоугольниками и треугольниками грудей, талий и ног, — это

геометрия отнюдь не плоская. В 1908 году художник сказал своему другу Гонсалесу, скульптору, работающему с кованым железом: «Все эти картины достаточно разрезать, поскольку цвета в конечном счете лишь указывают на разные перспективы, определяя наклонные плоскости с той или с другой стороны, а затем собрать их, руководствуясь цветом, чтобы получить скульптуру».

Он и сам начинает понемногу заниматься скульптурой. Он делает бронзовую маску, из круглого камня вытесывает человеческую голову, но особенно интересуется деревянной скульптурой, причем иногда раскрашивает дерево в яркие цвета. Его «Обнаженная женщина», которая кажется состоящей из листьев кактуса, или «Стоящий мужчина» с огромной квадратной головой напоминают первобытные тотемы.

Итак, «Авиньонские девицы» предвещают приближение революции и наступление кубизма. Цвета его картин также проходят несколько этапов преобразования. Розовый начинает соседствовать с цветом натурального дерева, затем с бежевым и коричневым. Вскоре к ним добавляются голубой и белый.

Начиная с 1907 года живопись уже не будет такой, как раньше. История искусства не знает другого столь полного преобразования, столь радикального обновления. Друзья Пикассо посмеиваются, глядя на его работы, называют все это «философским борделем», все это кажется им совершенно непонятным, а многим из них — еще и ничего не стоящим искусством, а это уже хуже. Канвейлер, наблюдавший за его работой весной 1907 года, скажет потом: «Я был свидетелем страшного морального одиночества, в котором он рисовал свои картины».

Пикассо преобразовал свое творчество, свою манеру вполне сознательно. Вообще трудно себе представить, что какой-нибудь скульптор, художник или архитектор в прежние времена мог бы решить, что в такой-то день и час он возьмется за создание нового стиля. Однако именно это и произошло с Пикассо. Мысль о том, чтобы уйти от прошлого, разрушить его, а на его месте создать новую концепцию, овладела им в ту минуту, когда он стоял перед чистым холстом. Он еще не знал тогда, какой будет картина, но знал точно, какой она не будет: она не будет продолжением того, что уже было. Зервос однажды записал его признание: «Картина приходит ко мне издалека. Я ее угадал, я ее увидел, я ее написал, и, однако, на следующий день я сам уже не понимаю, что я сделал. Как проникнуть в мои собственные мечты, инстинкты, желания, мысли, которые так долго работали во мне и ухватили, наконец, то, что появилось, быть может, даже помимо моей

воли?»

И снова на рубеже больших перемен он был совершенно один. Прежние Пикассо продавались, и неплохо. А этих новых никто не хотел. А денег не было, и Пикассо сходил с ума от ярости. Даже самые ярые его приверженцы оставляют его. Однажды в его мастерскую приходит Лео Стайн. Потрясенный, он вглядывается в большую картину и ничего не понимает. Это не может быть серьезно, говорит он себе. Однако же он делает над собой усилие и вдруг разражается смехом: «Ах, вот теперь я вижу, чего вы добивались, да, да, вы хотели изобразить четвертое измерение, как забавно!».

Рассказывая об этой сцене, Пикассо подражает громкому смеху Лео. «Он просто держался за бока от смеха. И он тоже считал меня ненормальным».

«В общем-то я знал, чего мне ожидать», — добавляет он после минутного раздумья. И пожимает плечами. Его еще множество раз назовут ненормальным.

Картина, которая должна была приобрести то, что Барр назвал «легендарной репутацией», долгое время оставалась для Пикассо «авантюрой с неясным исходом». Канвейлер покупает множество эскизов к «Авиньонским девицам»: «Большую картину я не купил, потому что сам Пикассо считал ее незаконченной и не желал продавать». Это произведение очень мало известно широкой публике. А тогда его видели только друзья Пикассо в его мастерской. Репродукций с картины почти не было, в 1920 году она перекочевала в коллекцию Жака Дусе, повесившего ее на лестничной клетке своего дома. Сегодня это одно из самых известных полотен Музея современного искусства в Нью-Йорке; в Европе оно выставлялось единственный раз в 1937 году (Всемирная выставка в Париже, Малый Дворец). Но зато тогда все битвы были выиграны разом.

ГЛАВА VII

«Чествование Руссо» и расчлененная вселенная

(1908–1909)

ГЛАВА VII

«Чествование Руссо» и расчлененная вселенная (1908–1909)

Люди, изображенные на картине, напоминают дружное семейство, позирующее для парадного портрета, выполненного вполне в стиле эпохи, а именно — в «Югендстиле». Посередине — господин во фраке, причем лоб его кажется уже, чем нижняя часть лица. Это Гийом Аполлинер. Слева от него — молодой человек с

египетским профилем, большой глаз изображен на этом профиле анфас — Пикассо. Прекрасная Фернанда Оливье с кокетливым взглядом из-под челки. И здесь же — любимая собака Пикассо Фрика, как будто спрыгнувшая со средневекового полотна. Автором картины была молоденькая девушка, изобразившая себя рядом с Аполлинером. Ее зовут Мари Лорансен. Это странная девушка, очень молоденькая и из хорошей семьи, но вместе с тем и «свободный тип своего времени».

Эту картину купили Стайны, и она была первым произведением Мари Лорансен, которое ей удалось продать. Пикассо представил ее своим друзьям. Он встретил ее как-то у Кловиса Саго. Она работала в Академии Гумберта, и ее товарищи вспоминали, что она была очень легким объектом Пикассо, увидав ее впервые, сразу же подумал о «страстном безделье» своего друга Аполлинера и со свойственной ему иронической настойчивостью заявил ему, что нашел для него невесту. Гийом прекрасно знает, что Пикассо склонен к шуткам, поэтому его одолевают сомнения. Но и любопытство тоже. Несомненно, Пикассо не мог предвидеть, какую бурю он вызвал, познакомив этих двоих. «Это я сам, но только женского рода», — восклицал Аполлинер. Однажды, уже потеряв ее, Аполлинер печально скажет: «Это настоящая девушка… У нее мрачное и детское лицо тех, кто заставляет страдать… Она и уродство, и красота, она похожа на все то, что мы любим сегодня».

Фернанда находит, что у Мари вид «наивной и немного порочной девочки… лицо козы с набухшими веками… цвет лица — грязноватая слоновая кость». У Мари в самом деле было немного удлиненное лицо, слегка выступающие вперед зубы, но она обладала страстной грацией женщины с темпераментом настоящей любовницы.

Она, как и Гийом Аполлинер, была незаконной дочерью влиятельного и весьма таинственного отца, но, в отличие от госпожи Костровицкой, ее мать была чрезвычайно культурной женщиной, она говорила на латыни достаточно хорошо, чтобы исправлять латинские цитаты Аполлинера; жила очень замкнуто, занимаясь, в основном, вышиванием островных мотивов (воспоминание о далеких креольских предках). Она воспитывала дочь в строгих правилах традиционной морали, прививая ей самые суровые принципы. Мари Лорансен должна была спрашивать у матери позволения вернуться в десять часов вечера, когда планировалась прогулка компании, уже тогда именуемой «бандой Пикассо».

С легкостью подчиняясь нравам своего нового окружения, она сохраняет все же что-то неприкосновенное, как будто ее отделяет

от остальных стеклянная перегородка. Именно на эту сторону ее натуры намекает Алиса Токлас в своей «Автобиографии»: «Все называли Гертруду Стайн просто Гертрудой, Пикассо — Пабло, Фернанду — Фернандой, все называли Гийома Аполлинера Гийомом, а Макса Жакоба — просто Максом, но Мари Лорансен все называли «Мари Лорансен». Она испытывает влияние людей, с которыми знакомится, позже она скажет, что то немногое, чему она научилась, она узнала от Пикассо и Матисса; но есть в ней священный уголок, знакомый только ей, населенный женщинами с миндалевидными глазами и борзыми, еще более человечными, чем женщины, за которыми они ходят по пятам, или птицами, о которых не знаешь, существуют ли они сами по себе или только как изысканный декор.

Аполлинер помог ей «уточнить» ее искусство и ее личность, найти новые источники вдохновения (например, персидскую миниатюру), однако ее собственная индивидуальность определилась задолго до встреч с художниками и писателями авангардного направления. Принцессы с грацией газели на ее картинах сродни «Даме с единорогом» на гобеленах, но еще и модным гравюрам времен молодости се бабушки. Быть может, именно эта ее респектабельность, приведенная в соответствие с эпохой, и привлекла Гийома Аполлинера прежде всего.

Действительно ли Мари Лорансен хотела, как утверждал Аполлинер, чтобы он на ней женился? Любила ли она его на самом деле или просто использовала, как опять-таки утверждал он сам, чтобы пробить себе путь к славе? В общем-то оба любили друг друга. Вспоминая об этом периоде своей жизни, Мари скажет: «Я была чудовищем, но и ангелом тоже». Видимо, Аполлинер никогда так страстно не любил Мари, как в тот момент, когда потерял ее.

Их любовь возникла еще и из объединившей их надежды утвердиться в мире искусства, стать «новыми людьми», выразителями эстетического сознания своего времени. Аполлинер отдает себе отчет в том, что живопись далеко обогнала литературу по своей смелости и новизне, и чувствует, что способен сыграть роль переводчика перед широкой публикой.

В июне 1908 года он пишет предисловие к каталогу для художественной выставки «Кружка современного искусства в Гавре». На этой выставке представлены работы Брака, Матисса, Дерена и Дюфи. В предисловии Аполлинер определяет три художественные «добродетели»: «чистота, единство, истина, сразившая природу». Это звучит несколько расплывчато и лирично, но главное, в чем он пытается убедить растерянную публику, это: «Нельзя повсюду носить с собой труп своего отца.

Его нужно оставить в обществе других мертвецов».

К этому же году относится его неистовая критика импрессионизма, основными характеристиками которого, по его словам, являются «неведение и буйство». Быть может, сам он в глубине души шокирован революционным искусством Пикассо. Кокто говорил о нем, что «он способен открыть шлюз и устроить наводнение, а потом оправдываться тем, что, дескать, открыл шлюз, чтобы пошутить». Однако в живописи он никаких шлюзов не открывал. Он всего лишь объяснил публике, каким образом шлюз был открыт. Аполлинер говорит об «одиноком и ожесточенном труде Пикассо». Пикассо же, поглощенный борьбой с новым внутренним миром, который он сам только что создал, отдаляется от друзей: «Идите повеселитесь», — говорит он им, как будто из них всех работает только он.

Картины, последовавшие за «Авиньонскими девицами», некоторым критикам представляются отступлением по отношению к смелости и новизне этого произведения. На самом же деле Пикассо пытается разными способами добиться чистоты формы, он ищет кратчайший путь к цели. На этом переходном пути располагаются «Желтая танцовщица» с телом, состоящим из ромбов (коллекция Рене Гаффе, Брюссель) и «Задрапированный обнаженный мужчина» (Москва), где рельеф передается параллельными или перекрещивающимися штрихами. Подчеркнутые контуры приводят к четкому отделению одних элементов от других, руки и ноги, принимающие форму ромбов или листьев кактуса, вкладываются пока еще в плоские треугольники тел. Такая же попытка передать форму была сделана в «Цветах на столе» (коллекция мистера и миссис Ральф Ф. Коллин, Нью-Йорк): масса листьев и цветов передается множеством перечеркнутых прямоугольников и треугольников. Основные цвета этого периода — лимонно-желтый, ярко-голубой, сиреневатый и коричневый с фиолетовым оттенком.

В натюрмортах этого периода Пикассо предпочитает переделывать объекты «круглыми шишками». К 1908 году относится, например, «Натюрморт с воронкой» (Музей современного искусства, Москва): стаканы, чашки, бутыли видны сверху, Пикассо придает им новую прочность. Все предметы кажутся сделанными из дерева, даже те, которые, судя по цвету, должны быть металлическими или стеклянными. Они образуют компактную массу и прячутся друг за друга. В большинстве натюрмортов используются в основном кирпичный цвет и цвет дерева.

К этому же периоду поиска относится «Дружба» (московский музей): двое обнаженных образуют переплетение светлых

плоскостей, окруженных темными тенями, и темно-коричневых линий. «Сидящая женщина» (1908 год, Москва) со своими бедрами-бочками и коленями, состоящими из треугольников, представляет собой большое, плоское и хаотичное полотно, она движется уже в сторону третьего измерения. Утверждение Пикассо о том, что он увидел африканское искусство лишь после окончания «Авиньонских девиц» подтверждается «Женщиной с веером» (Москва): она сидит в кресле, похожая на идола варваров.

Летом 1908 года Пикассо не поехал в Испанию, работа последних месяцев утомила его. Осенью он поселился в окрестностях Парижа, чтобы отдохнуть от шума большого города. Пикассо не любит французскую деревню, там слишком сыро и «пахнет шампиньонами». В окрестностях Крейля он отыскал довольно живописную деревушку с довольно странным названием «Лесная Улица». Здесь он снял небольшой домик — всего две комнаты, в каждой по кровати — и с легкостью принялся приспосабливаться к отсутствию комфорта. «Мы ели в комнате, где пахло хлевом», — вспоминает Фернанда. Пикассо вывез на природу и свою собаку, и кошку, которая вот-вот должна была окотиться. В деревне ритм жизни парижан не меняется. Просыпаются они поздно, это шокирует местных жителей, однако фермерша, сдавшая им дом, относится в Пикассо снисходительно. А он снова принимается за работу. Деревушка окружена лесом, вокруг много зелени, но Пикассо, презиравший водянистый свет, в котором купается природа, говорит, что «подцепил здесь несварение зеленого цвета». Зелень заполняет его полотна, лишь слегка он разбавляет ее золотистым и рыжеватым.

И снова — серия пейзажей, предшествующая преобразованиям в его творчестве. На картине «Лес в Алатте» (Государственный Музей изобразительного искусства, Москва) он изображает несколько отдельных деревьев со слишком большими листьями, передающими плотность густого леса, сквозь стволы виднеется нежный сиреневый отсвет неба. Дважды Пикассо изображает фермершу, у которой они живут (Музей современного искусства, Москва): на одной картине — только бюст, на огромных плечах без всякого перехода сидит круглая голова, слепые глаза лишь слегка обозначены, а рта нет вовсе. На другой картине она сидит, ее огромные груди касаются колен, руки с большими бицепсами опущены. На ней голубое платье, лицо спрятано в тени, кожа женщины фиолетовая на пурпурном и зеленом фоне. Она кажется незыблемой, олицетворением самой земли.

Максиму Сезанна о том, что в природе нужно видеть «цилиндр, сферу, конус», часто называли прелюдией новой

пластики Пикассо; однако для него это было лишь внешнее выражение внутренних его устремлений.

Итак, в это время он занят исключительно своей новой формой выражения, материальные проблемы его больше не волнуют. В глубине старого сада на улице Корто Пикассо смог наконец снять себе помещение под мастерскую; там он и пропадает каждый день с двух часов до самой ночи. Выходит он оттуда мрачный. Друзья обеспокоены, но когда кто-то из них спрашивает Пикассо, не болен ли он, художник с некоторым удивлением отвечает: «Нет, совсем нет, я думаю о работе». При этом более чем когда-либо Пикассо открыт для всего, что появляется нового в искусстве.

Однажды в 1908 году он остановился перед витриной магазинчика папаши Сулье, там выставлен был большой женский портрет. «Совсем недорого, — говорит ему торговец, — я отдам ее вам за 5 франков, вы можете заново использовать холст». В картине Пикассо видит и стремление к упрощению, и гротеск. Он спрашивает об имени автора. Папаша Сулье предполагает, что художник этот не совсем неизвестен. В прошлом году Уде случайно обнаружил у прачки в бедном квартале картину: женщина в красном, гуляющая по весеннему лесу. Картина могла служить экраном для камина, поэтому ее и удалось продать за 40 франков. Анри Руссо — так звали автора — слыл тогда персонажем абсурдным; а в 1925 году цена на картину, обнаруженную Уде в столь неожиданном месте, поднимается до трехсот тысяч франков.

Удивительное чутье Вильгельма Уде побуждает его в 1907 году организовать в Париже первую выставку Анри Руссо. Один друг предоставляет в его распоряжение магазинчик на Монпарнасе и Уде развешивает там картины Руссо (причем последний помогает ему) и Мари Лорансен. Никто, однако, не приходит на открытие: с беспечностью утонченного дилетанта Уде позабыл в объявлении указать адрес.

Анри Руссо было тогда 64 года. Он участвовал в войне 1870 года. Рассказывает он о своем участии в мексиканской кампании, что объясняет экзотику его картин.

У этого маленького, слегка сутулого старика нечто вроде раздвоения личности. Он похож на всех остальных людей, живущих в его квартале, на чиновников или мелких буржуа; живет он скромно, а когда пишет портреты соседей или знакомых, то измеряет их предварительно складным метром. Он рисует свадьбы, семейные церемонии, воскресные прогулки. Заказчики ценят его картины не больше, чем обычные фотографии, и расплачиваются за них чаще всего продуктами.

Руссо рисует также Париж, рисует таким, каким он его знает и любит, он рисует знакомый пригород, который преображается на его картинах. На женском портрете, купленном Пикассо, окно выходит на какую-то крепость и кажется, что картину писали на вершине горы. До 40 лет Руссо служил в мэрии, а потом ушел на пенсию, чтобы все свое время посвятить живописи. Руссо знает, что он великий художник. Успех его картин не случаен, они стали результатом долгих размышлений. Уде писал: «Никогда еще ни с одним художником я не обсуждал так серьезно и с таким интересом разнообразные точки зрения на живопись, способы, которыми можно добиться равновесия, выбора того или иного оттенка».

Художник проснулся в Руссо с совершенно неожиданной силой. Он говорит одному из друзей: «Рисую не я, рисует кто-то другой, держа меня за руку». Он настолько живо ощущает присутствие в себе этого другого, что когда он пишет охоту на тигра, его охватывает ужас. Когда в очередной раз ему является одно из этих страшных видений, он бросается к окну мастерской и поспешно распахивает его, чтобы избавиться от влажного запаха джунглей.

Повинуясь своему пристрастию к необычным избранникам судьбы, Аполлинер, узнав о маленьком пенсионере, напросился на то, что Руссо именовал «своими вечерами». С собой он привел Пикассо и Фернанду. Поскольку комната мала, Руссо расставляет стулья тесными рядами и, как только приглашенные входят, он заставляет их сесть. На этих стульях сидят булочники, бакалейщики, мясники, все соседи. Здесь же — Макс Жакоб. Руссо открывает вечер, сыграв небольшую скрипичную пьеску, затем просит присутствующих внести свою лепту: спеть, например, или прочесть монолог. По словам Фернанды, он был совершенно счастлив успехом своего вечера, так напоминавшего вечера в провинции, давно уже вышедшие из моды.

Человеком Руссо был очень милым и нежным; дважды был женат, похоронил обеих жен и, хотя особо счастливым в браке не был, все-таки теперь мечтал только об одном: снова жениться. «В моем возрасте еще можно любить и не быть смешным, — признался он Фернанде. — Как раз в моем возрасте более всего и нуждаешься в том, чтобы кто-нибудь согрел твое сердце, надеешься на то, что не умрешь в одиночестве, что рядом окажется человек, который подбодрит в нужную минуту». У него есть невеста, и он в нее влюблен, однако Леони не хочет выходить замуж без согласия отца, а отец, которому исполнилось восемьдесят три года, находит, что жених слишком для нее стар, хотя самой Леони исполнилось 59 лет. Потеха вскоре обращается

в драму. Отвергнутый Руссо впадает в отчаяние, разочаровывается в жизни и в своем искусстве и умирает именно так, как боялся, — одиноким. Произошло это в 1910 году.

Он очень наивен в отношениях с внешним миром. Ему трудно, почти невозможно, отказать, если его просят о какой-либо услуге, так же трудно ему и противоречить собеседнику. Однажды он оказал услугу явному жулику, речь шла о какой-то афере с чеками. В результате его вызвали в суд, перед которым он предстал. Был он до такой степени огорчен и настолько очевидно невиновен, что его тут же отпустили.

Что же касается ценности его произведений, на этот счет долгое время даже знатоки ошибались. Когда, уже после смерти Руссо, Уде публикует предисловие к каталогу выставки картин Руссо, один французский критик отзывается: «Создается впечатление, что Анри Руссо очень близок к немцам и русским. Очень возможно, что это так и есть. Но мы, к счастью, живем во Франции; мы — французы». Высказывания ксенофобов довольно часто слышались во Франции в то время, однако как раз по отношению к Анри Руссо это звучало просто нелепо: одной из любимых его тем была жизнь мелких буржуа.

Только перед смертью одинокий старик познал славу. Обязан ли он ею искренности Пикассо или же его страсти к мистификациям? А может быть, этому поспособствовал Гийом Аполлинер, также расположенный к шуткам и всегда готовый позаигрывать с мифоманией других как бы для того, чтобы посмеяться над собственной? Один из свидетелей этого приключения позже напишет: «Аполлинер пленился поэтичностью этого человека, но примитивная сторона его творчества обескураживала его. Оп провозгласил Руссо великим художником, чтобы посмеяться, а потом вдруг этот обманщик убедился, что обманулся сам и странным образом оказался прав».

В честь Руссо в доме Пабло Пикассо был дан банкет. Банкет этот готовился очень тщательно и призван был стать настоящей мистификацией. Мастерскую украсили гирляндами из листьев. Напротив входной двери установили нечто, напоминающее трон и предназначенное для почетного гостя. Здесь же красовалась огромная надпись «Слава Руссо». Одним словом, банда Пикассо веселилась вовсю.

Фернанда, стряхнув с себя обычное безразличие, с удовольствием играла роль хозяйки дома. Она помнит блюдо, приготовленное тогда для этого приема: огромное количество риса по-валансьенски (готовить его она научилась во время пребывания в Испании), а также целая куча блюд, заказанных у Феликса Потена. Вместо стола использовали широкую доску,

положенную на тумбы.

Приглашенные встречаются в баре на улице Равиньян. Кроме «банды Пикассо» приглашены также Гертруда и Лео Стайн, они приводят с собой также молодую подругу Гертруды, совсем недавно приехавшую в Париж. Гертруда Стайн проявит изобретательность, описывая свою жизнь, использовав имя этой подруги, которую звали Алиса Токлас.

Собравшиеся ждут Гийома Аполлинера, отправившегося за Анри Руссо, и, мечтая о закусках, ожидающих их у Пикассо, пока что развлекаются, поддразнивая Мари Лорансен, что не так уж и трудно. Под влиянием аперитивов, к которым она еще не привыкла, Мари принимается танцевать, танец немного странный: она раскачивается и выделывает какие-то жесты руками. Внезапно вбегает взволнованная и мрачная Фернанда. Феликс Потен не доставил обед! Алиса Токлас со свойственной ей американской практичностью предлагает позвонить в магазин, но здесь не так-то легко найти телефон. Когда телефон все-таки находят, выясняется, что магазин давно уже закрыт. Заказанный обед они получат только к полудню следующего дня.

Не без труда успокоившись, Фернанда говорит, что приготовила столько риса, что его должно с лихвой хватить на всех. Кроме того, компания обшаривает все еще открытые окрестные магазины и уносит с собой все, что там находит. Фернанда вновь обретает утерянное было достоинство хозяйки дома и возмущенно протестует против несносных забав приятелей: они довели Мари Лорансен до такого состояния, что самостоятельно она уже на ногах держаться не может и, как только все добираются до мастерской, обессилев, падает на диван, где разложены пирожные.

Наконец торжественно входят Руссо и Аполлинер. У Руссо слезы наворачиваются на глаза, когда он видит, какие ради него сделаны приготовления. Весь вечер он будет взволнован и очень серьезен, восседая на своем «троне». Он также пьет больше, чем обычно, и вскоре начинает дремать. Тем временем слухи о большой вечеринке у Пикассо успели облететь всю округу. Является Фреде в сопровождении своего верного осла, в мастерскую пытаются также проникнуть уличные музыканты, итальянцы, но им Фернанда решительно преграждает путь, призвав на помощь самых крепких гостей. «Чуть ли не весь Монмартр прошел в тот вечер через мастерскую», — вспоминает Фернанда. Особенно хорошо она помнит тех, кто жадно поедал птифуры, а потом еще и набивал себе едой карманы под суровым взглядом хозяйки дома. Но вот чужаков, наконец, выставили, и вечер приобретает характер артистический, это чрезвычайно

нравится почетному гостю, который с удовольствием играет на скрипке (он не позабыл захватить ее с собой). Он поет также песенку, не слишком, правда, подходящую к случаю: «Ай-я-яй, у меня болят зубы…». Мари Лорансен, протрезвевшая под влиянием ужина и присутствия Аполлинера, внушающего ей робость, пела старинные нормандские песенки из репертуара своей матери:

Прощай, мое золото и мое серебро.
Это серебро моего одиночества,
Я пускаю его по ветру.

Близится кульминационный момент вечера: нужно воздать почести герою дня. Андре Сальмон, худой блондин, вскакивает на стол, который подозрительно шатается, читает стихотворение и провозглашает тост в честь Руссо. Затем он опустошает до дна большой стакан, что влечет за собой незапланированный эффект: оратор неожиданно впадает в мрачное настроение и пытается затеять драку, причем распоясывается настолько, что нескольким самым сильным гостям с большим трудом удается выволочь его из комнаты и запереть по соседству, в бывшей мастерской Ван Донгена (хозяин предоставил ее в распоряжение Пикассо, на время приема она должна была служить гардеробной). На заре буяна обнаружили мирно спящим на диване, причем вокруг него были разбросаны куски разорванной спичечной коробки, а также обрывки совершенно новой шляпки Алисы Токлас, Сальмон старательно сжевал все украшения с нее.

Тем временем начинает стекать воск с тех больших свечей, которые для усиления торжественности поместили над головой Анри Руссо. Стекая, воск капает прямо на голову несчастному художнику, но он стоически это переносит, чтобы не нарушать порядок вечера. В конце концов на голове у него образуется восковой нарост, напоминающий клоунский колпак.

Один из приглашенных затягивает песню, сочиненную специально для этого вечера:

Это картина
Милейшего Руссо.
Он покорил природу
Своей волшебной кистью.

Все остальные весело подхватывают припев.

Вечер достигает апогея. Гийом Аполлинер, в свою очередь,

торжественно произносит тост в честь Анри Руссо, а затем читает стихотворение собственного сочинения, экспромт, как он уверяет. Стихотворение это — о Мексике, о ее дикой природе и о подвигах (воображаемых) Анри Руссо. Заканчивается оно так:

Мы все здесь собрались твою отметить славу,
Так выпьем же, друзья, налей нам, Пикассо.
Мы выпьем за тебя,
Да ие смущайся, право,
Да здравствует Руссо!

Весь Бато-Лавуар содрогается от радостных воплей. Руссо плачет от волнения. Затем он снова засыпает, тихонько похрапывает, снова просыпается, сожалея о минутах, которые проспал, ведь каждая из них должна была стать незабываемой, проснувшись, он не сходит со своего трона до тех пор, пока над его головой не загорается один из деревянных подсвечников.

На рассвете Стайны отвозят обессиленного Руссо в его отдаленный квартал на своем экипаже.

О банкете у Пикассо еще долго ходили слухи, а участники его продолжали о нем вспоминать. Некоторых это возмущало, в частности Дерена, воскликнувшего: «Так что, славим козлов?». Сам же Руссо ии минуты не сомневался в чистосердечии и серьезности Пикассо. Трогательный в своей гордости и наивности, он сказал ему как-то: «Мы с тобой — самые великие художники эпохи, ты — в египетском стиле, а я — в стиле модерн».

Банкет в честь Руссо стал фейерверком, которым завершился целый период творчества Пикассо. Он стал также и последней попыткой Пабло остаться общительным. «Пикассо принимал у себя друзей или, скорее, позволял, чтобы у него собирались», — говорит Сальмон. Отныне он перестает это позволять, вернее, позволяет все меньше и меньше. Если в тяжелые минуты своей жизни он испытывал потребность в том, чтобы им восхищались и поддерживали его, то теперь врожденная гордость позволяет ему принимать все почести как должное, но они быстро его утомляют, как обыкновенно надоедают разговоры о банальных вещах. Вместе с известностью, которой он пользуется уже среди знатоков, к нему приходит и известность среди широкой публики, что неминуемо превращает его в объект любопытства. Однажды в «Ловком кролике» его узнает группа молодых немецких художников. Они устраивают ему овацию, пьют за его здоровье, затем торжественно несут на площадь Тертр. Чествование затягивается. Особым терпением Пикассо никогда не отличался,

шумные незнакомцы ему порядком надоели. Поскольку у него есть револьвер, который он всегда носит с собой, он внезапно выхватывает его из кармана и стреляет в воздух. Звук выстрела был громким и раздался неожиданно. За одну минуту площадь опустела.

Его мрачное настроение объясняется еще и беспокойством за свое здоровье. Ему необходимо знать, что в любую минуту он может располагать всеми своими силами, поэтому он склонен преувеличивать любое, даже самое незначительное недомогание. «Он все больше и больше боялся, что заболеет», — говорит Фернанда. Пикассо считал, что у него чахотка, так как по утрам его одолевал обычный для заядлых курильщиков кашель. «Он волновался из-за всего».

Однажды нервы у него не выдержали. В страхе за свою жизнь, он среди ночи разбудил Андре Сальмона. Тот вызвал знакомого врача, который, смеясь, успокоил Пикассо. Но страхи на этом не закончились.

Гораздо серьезнее воображаемого туберкулеза была реальная болезнь почек. Пикассо садится на строжайшую диету, пьет только минеральную воду или молоко, старается есть почти без соли, питается в основном овощами, рыбой и рисом. «Быть может, именно из-за этой диеты он и был так грустен», — говорит Фернанда.

В 1908 году Пикассо знакомится с Жоржем Браком, вернее, их знакомит вездесущий Гийом Аполлинер. Брак на год младше Пикассо. Фернанда описывает его: «Мощная голова белого негра, плечи и шея боксера, очень темная кожа, вьющиеся черные волосы». Создается впечатление, что Брак намеренно подчеркивает грубость своей внешности резкими жестами и звучным голосом человека из народа.

Нельзя сказать, что Брак готов следовать за Пикассо с закрытыми глазами. По своему умеренному темпераменту он — противник всяческих излишеств и крайностей. В 1905 году он, правда, присоединился к фовистам, но сделал это скорее из дружеских чувств к гаврцу Отону Фрицу, чем из-за сходства взглядов. Он более склонен к нюансам, чем его друзья, и с легкостью выходит из рамок того течения, к которому временно примкнул. Есть в нем осмотрительность ремесленника, ей он обязан своим происхождением, а также тем фактом, что он обучался у декоратора. Поэтому и искусство его построено будет на прочной основе; в живописи Брак работает так, как будто возводит постройку.

Он примыкает к взглядам Пикассо, но весьма осторожно и со множеством оговорок. Деформированность «Авиньонских девиц»

его отталкивает, особенно лица двух девушек в центре картины, в центре их лиц Пикассо поместил угол. Пикассо упрямо повторяет: «Но ведь нос именно такой». Брак качает головой, эго его не убеждает: «Несмотря на все твои объяснения, должен тебе сказать: твоя живопись — это как если бы ты заставлял нас глотать паклю и запивать ее нефтью, а потом плеваться огнем».

Однако если нужно потратить много времени, чтобы пробудить его чувствительность, то, согласившись с точкой зрения собеседника, он уже не торгуется и не противоречит. В прошлом году он работал в Эстаке, под жарким южным солнцем, писал пейзажи, в которых ясно угадывалось влияние Сезанна. А через некоторое время после знакомства с Пикассо он посылает в Салон независимых художников большое полотно (это была его первая картина., показанная широкой публике), которое явно было интерпретацией художественного видения Пикассо в «Авиньонских девицах». По словам Фернанды, картину эту он писал втайне от всех, даже от самого Пикассо. «Пикассо был этим возмущен», — замечает его подруга. В воспоминаниях Макса Жакоба также проскальзывает некоторая неловкость, он говорит, что это было всего лишь недоразумение, которое быстро разъяснилось: «Именно Брак первым выставил на суд публики кубистское полотно; это было сделано по причинам, и которые я не хочу вдаваться».

В отчете, написанном для «Литературного и Художественного обзора» Аполлинер высказывается весьма осторожно: «Большая композиция господина Жоржа Брака представляется самым новым веянием этого Салопа. Не стоит, однако, задерживать ваше внимание на общем выражении этой композиции… Перед художником стоит множество нерешенных проблем, и господин Брак лишь подступил к решению некоторых из них». Это было написано 1 мая 1908 года.

Летом 1908 года, пока Пикассо рисует лес в Алатте. Брак возвращается в Эстак и новыми глазами смотрит на знакомые уже пейзажи. Из б картин, присланных им в осенний Салон, две были сразу отвергнуты жюри. Оскорбленный отказом, Брак забирает все остальные. По словам Уде, Макс Жакоб, разглядывая небольшой пейзаж Брака, сказал как-то Пикассо: «Ты заметил, что с некоторых пор Брак ввел кубы в свою живопись?». Канвейлер же утверждает, что впервые о «кубах» заговорил Луи Воксель, это выражение промелькнуло в его отчете о выставке Брака, организованной в ноябре 1908 года. Как начало всякой сенсации, кубизм настолько постепенно преподносился зрителям, что многочисленные свидетели его появления противоречат друг другу. Единственное, что не подлежит сомнению, это то

обстоятельство, что слово придумано было «противником, как это было с импрессионизмом и реализмом Курбе», — говорит Канвейлер.

Итак, появилось название, встреча двух художников состоялась, и после разрешения недоразумения они принялись довольно тесно сотрудничать друг с другом. Встреча с Браком тем более валена, для Пикассо, что, несмотря на довольно широкое признание, он оставался в творчестве очень одиноким. Картины, которые он пишет зимой и весной 1909 года, подчеркивают упрощение форм, сведение их к геометрическим плоскостям. От натюрмортов, при взгляде на которые возникает аналогия с полотнами примитивистов, он переходит к «Шоколаднице» (весна 1909 года, частная коллекция), где круглые предметы разложены на острые углы. В «Натюрморте с хлебом» (частная коллекция, Париж) движение форм в сторону их ромбоидальной кристаллизации еще более выражено.

Однако это направление не единственное. Той же весной 1909 года Пикассо пишет несколько «Натюрмортов с компотницей», где пластичность форм достигается с помощью кривых линий, как, например, картина, находящаяся в московском музее. Почти реалистичен и «Букет цветов» из того же музея.

Что же касается концепции человеческого тела, здесь разрыв с прошлым гораздо более очевиден, Пикассо как будто старается избежать полумер. Древний наряд «Королевы Изабо» (московский музей) только подчеркивает упрощение. От средневековых гобеленов «Королева Изабо» сохранила лишь развитие форм на одном плане, плоскость изображения; именно это, по всей видимости, и привлекло Пикассо к сюжету. Устранение перспективы становится главной отличительной чертой и в конечном счете — целью кубизма.

Пикассо и Брак, видимо, все еще пытаются определить для себя эту конечную цель, когда объекты перестанут существовать в глубине пространства, как это было в эпоху Возрождения. Но для того, чтобы создать подлинно новаторское произведение, нужно было сначала порвать с глубоко укоренившейся традицией, с веками вырабатываемой привычкой. 1909 год знаменателен как раз таким разрывом. Голова «Королевы Изабо» похожа на яйцо, черты едва обозначены; доминирует в картине пылающий зеленый цвет, среди этой буйной зелени мелькают пятна цвета теплой охры и изысканного серого цвета. Богатство красок пока еще остается, это последняя дань прошлому.

Согласие, установившееся тогда же между Пикассо и Браком, было тем более решительным, что приключение, которое они

замыслили, было задумано как коллективное. Характерная черта: между 1908 и 1914 годами Пикассо и Брак подписывают свои картины только на обороте, как бы желая сохранить анонимность. В конце концов придет время, когда их картины молено было бы перепутать. Брак придал Пикассо уверенности. Ключевой фразой, определяющей его мировоззрение, с тала: «Я люблю правило, исправляющее эмоции».

Эта поддержка тем более необходима Пикассо, что друзья его неприятно изумлены его последними произведениями. «Его мастерская, — пишет Маго, — становится чем-то вроде лаборатории, в которой смело и терпеливо он предается изысканиям, — строит, создает существа, которые и в начале и в конце представляют из себя монстров. Я вспоминаю, как еще в самом начале их поисков, то есть в самый неблагоприятный для них период, я с тоской в душе рассматривал портрет молодой женщины, еще висевший на стене, нарисованный Пикассо некоторое время назад и преисполненный очарования да Винчи». Маноло же с обычной своей откровенностью и непосредственностью спросил как-то Пабло: «А что бы ты сказал, если бы твои родители пришли встречать тебя на вокзал в Барселоне, и у них были бы такие морды?».

Пикассо собирался уехать в Испанию. Его непогрешимый инстинкт гнал его туда, где, как он чувствовал, он сможет разрешить терзавшие его противоречия и обрести уверенность. Он как будто ощущал потребность снова встретиться со своим прошлым для того, чтобы разрыв стал более полным; он отправляется в Хорта де Сан-Хуан повидаться с другом своего детства Паларесом.

Пейзажи Хорта, быть может, как раз потому, что они давно знакомы ему, наилучшим образом раскладываются на составляющие. Здесь яркий свет, свет юга, позволивший Сезанну найти свой пейзаж. Есть и своеобразное строение испанской почвы: она состоит как бы из террас; множество довольно примитивных построек в арабском стиле — в форме кубов; а также — земля цвета охры и бледный горизонт.

Пикассо привез с собой фотографии тех деревень, которые он рисовал, создается впечатление, что ему не хотелось слишком подчеркивать разрыв с реальностью. Фотографии эти он по возвращении подарил Гертруде Стайн, купившей у него три пейзажа.

«Резервуар» представляет собой поэтажное расположение множества кубов, помещенных друг на друга. Картина почти одноцветная, фон просматривается сквозь кубы, как будто они сделаны из толстого прозрачного стекла. «Завод» (Музей

современного искусства, Москва) представлен множеством отражающих свет граней, излучающих к тому же свой собственный свет. «Дома на холме» цвета черепицы пли бронзы возвышаются над аркой моста, похожие на природные минералы, сверкающие кристальными гранями. Небо кажется горячим, в нем отражаются светлые и матово-сиреневые тона земли.

Когда Гертруда Стайн впервые повесила эти картины на стену своего салона, приглашенные принялись издавать возмущенные крики, спрашивая, где может находиться подобный пейзаж, это нагромождение стоящих друг на друге кубов. «Если бы вы сочли их слишком реалистичными, я поняла бы ваше возмущение», — смеясь сказала Гертруда Стайн и показала фотографии, привезенные Пикассо. Она понимает, что родилась новая художественная концепция. «Это было настоящим началом кубизма», — написала она позже.

Если именно пейзаж помог Пикассо выработать основные черты своей новой манеры, то наиболее разительные перемены касаются как раз сочетания пейзажа с человеческим телом. Одним из первых портретов, на котором человеческое лицо было разложено на грани с острыми углами, стал портрет Фернанды (Музей современного искусства, Нью-Йорк). Лицо превращается в массу слепленных кристаллов, причем слепленных случайно, без всякой системы или сходства с чем бы то ни было. В «Женщине в зеленом» (коллекция Роланда Пенроуза, Лондон), написанной зимой 1909 года, преобладает зеленый цвет с голубоватым отливом, столь любимый Пикассо со времени его пребывания в Лесной Улице. Он чередуется с охрой и придает граням усиливающееся впечатление прозрачности, как если бы взгляд вдруг обрел способность проникать в глубь материала. Самое любопытное то, что даже разложенное на грани, лицо все же остается лицом и даже сохраняет сходство с моделью.

В Хорта Пикассо работает увлеченно и даже ожесточенно. То, что другие называют «каникулами», для него превращается в период самой интенсивной работы. Кроме серии пейзажей в Хорта он рисует головы женщин, уточняя свой стиль и утверждаясь в нем.

Когда поздней осенью он возвращается в Париж, грани на его картинах уже не образуют единую и слепленную массу, они входит друг в друга и кажется, что они преломляются на наших глазах. В «Женщине и чашке с горчицей», например, рот модели опущен вниз, а его углы усиливают очевидное состояние усталости и изнеможения, подчеркиваемое еще и преобладающими серыми и коричневыми тонами; единственное цветное пятно на картине — зеленый занавес (галерея Розенгарт,

Люцерн).

Картина эта очень близка к единственной известной скульптуре Пикассо этого периода: голова женщины с пустыми глазницами, вся из острых углов, свет и тень распределяются на ней самым захватывающим образом. В то время Пикассо искал способ выразить свое новое видение мира, он предпринимает в этом направлении множество экспериментов, однако, несмотря на некоторый успех, скульптурное выражение его явно не удовлетворяет, во всяком случае, он оставляет занятия скульптурой на многие годы

В живописных же опытах распад форм продолжается в таком темпе, что за ним трудно уследить. В «Обнаженной» (московский музей), написанной в том же году, что и «Королева Изабо», единственное, что есть схожего с «Королевой», — это зеленый цвет кресла. «Падающие» грани лица увлекают его черты за собой, вверх или вниз. Охра превращается в почти кирпичный цвет, а серый с сиреневатым отливом — любимый цвет пейзажей, написанных в Хорта.

Переходный период заканчивается вместе с «Сидящей женщиной» (коллекция Жоржа Салля). Отныне человеческое тело разбито на кубы, разрублено на грани, оно увлечено в какое-то немыслимое головокружительное движение, его начинают сравнивать с калейдоскопом. Родилась новая художественная эстетика. Иногда еще Пикассо будет отступать от своей новой манеры, будет писать по-прежнему «читабельные» полотна, но вскоре само это слово приобретет в устах Пикассо характер ругательства, когда речь будет заходить о живописи.

Итак, кубизм утвердился. Этой же зимой Пикассо пишет «Портрет Жоржа Брака» (коллекция Фрэнка Кроуниншилда, Нью-Йорк). Отрицание здесь различимой формы приобретает силу манифеста.

То самое время, когда вместе с Браком он приступает к совершению величайшей художественной революции нашего времени, ознаменовалось и переменой в его личной жизни. Бато-Лавуар с его порочной богемной жизнью принадлежит прошлому, и это прошлое отделяется от него, как созревший плод, упавший с ветки. И несмотря на то, что иногда он еще сюда возвращается, несмотря на то, что здесь остается множество его друзей, с его отъездом Холм теряет свою исключительную атмосферу. Отсутствие комфорта и живописность существования уходят из его жизни.

Желая еще более усилить контраст между своим прошлым и настоящим, Пикассо выбирает себе самое что ни на есть банальное жилище, не идущее ни в какое сравнение с Бато-

Лавуар. Он поселяется в доме № 11 на бульваре Клиши. Дом этот принадлежит некоему господину Делькассе, который в нем же и живет. Окна большой мастерской выходят на север, а окна самой квартиры — на юг, на улицу Фрошо. До сих пор Пикассо готов был удовлетворяться наличием лишь самых необходимых вещей, поэтому теперь ему и Фернанде почти нечем обставить свое новое жилище. Они привезли с собой лишь матрац, круглый складной стол и бельевой шкаф из белого дерева. По такому случаю родители Пикассо прислали ему немного прекрасной старинной мебели с инкрустацией. Впервые за всю свою жизнь Пикассо может позволить себе бродить по магазинам и покупать вещи, которые ему нравятся. Для спальни он покупает низкую кровать с тяжелыми медными перекладинами. В столовой с видом на верхушки деревьев появляется огромный — во всю стену — буфет из вишневого дерева. Появляется у него и мебель красного дерева, в основном это кресла. Все это загромождается медными, оловянными и фаянсовыми изделиями, которые он скупает у торговцев на Холме. В нем внезапно проснулась страсть коллекционера, предметы привлекают его странностью формы или тем, что в его квартире они будут казаться совершенно лишними. Именно это чувство и побудило его купить маленький орган красного дерева, на нем никто не умеет играть, но если привести в действие мехи, по комнате распространяется ощутимый запах ладана. Пикассо хранит все эти вещи, он привязывается к ним, как можно привязаться к человеку. Фернанда вспоминает большую картонную коробку из-под шляпы, в которой у Пикассо хранились галстуки всевозможных расцветок из разных тканей. Он хранил их годами, ни за что не желая с ними расстаться.

Мастерская относится к его личным владениям. Никто не входит туда без его позволения. «Подметать там не разрешалось, — вспоминает Фернанда, — при подметании поднималась пыль и оседала на полотнах, а это приводило его в бешенство». К его сугубо личным вещам относятся и негритянские маски, висящие на стенах, в промежутках между кусками старых ковров и гобеленов, особенно он привязан к одной маске, изображающей женское лицо, окрашенное в белый цвет. Ему и только ему принадлежат разбросанные повсюду гитары и мандолины, о которых Пикассо говорил, что сначала он их изображал на своих картинах, а уже потом покупал и разглядывал.

Он — единственный хозяин своих животных. Их присутствие ему также необходимо, как и присутствие женщины. На бульваре К лиши живут собака Фрика, три сиамские кошки и обезьянка

Моника.

Своеобразная атмосфера, царившая на бульваре Клиши, эта наконец утоленная тоска по безопасности в сочетании с противоречиями, свойственными Пикассо, отражается на двух моментальных снимках, сделанных с интервалом в несколько месяцев. На одном Пикассо одет в форму сержанта французской армии. Форма принадлежит Браку, который пришел повидаться с Пикассо, когда проходил службу. Пикассо, оставшийся испанцем на чужой земле, так и не рискнул надеть военную форму, однако в тот день ему, видимо, пришла фантазия посмотреть, как он будет в ней выглядеть, и, главное — как он себя в ней почувствует. Он сидит, низко надвинув на лоб фуражку; кажется, что он лишился своей индивидуальности. Быть может именно эту потерю индивидуальности он и хочет запечатлеть.

На второй фотографии он сидит на обитой велюром софе с одним из своих сиамских котов на коленях. У него округлившееся лицо, в нем ощущается некоторая неловкость, быть может, из-за того, что он одет по-зимнему и чувствует себя немного скованно. Это не тот Пикассо, к которому привыкли его друзья, — мрачный и сардонический. Наоборот, он кажется даже довольным, как кот, которого гладят ласковые пальцы.

Итак, материальные трудности остались позади, Пикассо чувствует себя относительно обеспеченным, и именно в это время начинаются великие приключения Пикассо в искусстве и в личной жизни.

ГЛАВА VIII

Герметический кубизм и пословицы в живописи

(1910–1913)

ГЛАВА VIII

Герметический кубизм и пословицы в живописи (1910–1913)

«С пилотом разговаривать запрещается», — сказал однажды Пикассо одному художнику, который с чрезмерной настойчивостью допытывался, какими были истоки кубизма, откуда пришло вдохновение. «Когда мы занялись кубизмом, — рассказывал он позже, — у нас не было намерения создать

именно кубизм, мы просто выразили то, что было внутри нас». Эта смена восприятия рано или поздно неминуемо должна была повлечь за собой полную визуальную независимость. Защитники этой независимости, теоретики кубизма, охотно вспоминают Сезанна. Однако влияние Сезанна останавливается, фигурально выражаясь, на краю той самой пропасти, на дне которой кубисты разрушают реальность. По словам Мальро, «Пикассо замещает Сезанна» в тот момент, когда сам вопрос обгоняет воссоединение с реальностью.

С помощью кубизма художественное видение приобрело новое значение, обогатилось новыми интерпретациями, овладело ощутимой реальностью, настолько отличной от прежней, что современный мир так и не смог вернуться к прежнему взгляду на вещи. Причины, повлиявшие на выбор именно этой формы выражения, так и остались неясными. В предисловии к каталогу выставки, объединившей все, что позлее назовут «героической эпохой кубизма», Вальдемар Жорж останавливается на тайне его рождения: «Больше полувека прошло с момента его появления. Но он до сих пор не поддается определению. О его истоках спорят еще и сегодня. Довольно долго в нем видели просто желание вызвать скандал, не более того. В критических отзывах той эпохи мы читаем: «Кубисты — просто молодые шутники, ученики Пикассо, умелого колориста и не менее умелого шутника». Самые серьезные из критиков вместе с Вокселем задавались вопросом: «Чего хочет это движение кубистов? Смутное ли это начало чего-то неясного? А быть может — и это мое мнение — это просто аборт?».

Авторы нападок на кубизм особенно не утруждали себя выбором средств и способов. Много говорилось об иностранном происхождении Пикассо и его приверженцев. Под влиянием чувства обостренного национализма Поль Серюзье, теоретик «Пророков», в начале 1915 года напишет: «Когда кубистская подделка, наконец, развалится, я думаю, что всем остальным будет позволено заняться простой плоскостной геометрией, пронизанной духом светлой простоты — христианской и французской».

Когда утихла первая буря возмущения и кубизм занял свое место в истории искусства, недоброжелатели не успокоились. Жюль Ромен утверждает, что «деятельность Пикассо была не чем иным как постоянной ложью». Поль Валери в своем инстинктивном классицизме говорил, не называя, правда, Пикассо, о странной привычке считать посредственностью всякого человека, занимающегося искусством, если только он не начал свою карьеру с того, что шокировал всех и каждого,

добившись, чтобы его осмеяли и оскорбили. Имея в виду одну из последних выставок работ Пикассо в Париже летом 1955 года, Франсуа Мориак пишет: «Глядя на картины Пикассо, я всегда испытываю двойственное чувство. Мне кажется, что он и гений и лжец. Меня не оставляет ощущение, что я присутствую при покушении хитрого колдуна на человеческое лицо, причем движет им ненависть к тому, что он изображает; не только к внешней стороне предмета, но и ко внутренней, к самой душе».

Но были и другие отзывы. Рене Уиг, например, написал: «Блаженны простые души, предполагающие, что достаточно простой мистификации, чтобы оживить духовную жизнь художников, многие из которых обладают столь ярким дарованием».

Только чувство юмора, свойственное Пикассо, помогает ему преодолеть это почти всеобщее сомнение в серьезности его усилий. Кокто приводит характерный пример. Однажды, в 1919 году, одна молоденькая и хорошенькая американка явилась к нему с просьбой отвести ее к Пикассо, чтобы он преподал ей основы кубизма. Она заявила, что специально приехала сюда, чтобы «взять тысячу уроков по искусству». В ней была откровенная жадность совершенно наивного человека, не желающего слушать никаких возражений. «Я отказался, зная, насколько Пикассо не любит такие посещения и какой прием ожидает надоедливых посетителей: внешне Пикассо чрезвычайно любезен, но внутри кипит от ненависти. Он уверен, что всякие объяснения совершенно бесполезны, поэтому с готовностью кивает головой в ответ на все глупости, которые изрекают эти профаны, желая только одного: чтобы они поскорее удалились. Как выяснилось, моя прекрасная американка не сдалась и в один прекрасный день заявила, что ее туда отвел Зулоага. «Ну и что?» — спросил я. «Все прошло прекрасно, — отвечала она. — Зулоага — один из самых лучших его друзей, а между друзьями нет секретов. Пикассо мне во всем признался. «В чем же?» — спросил я. «В том, что его кубизм — всего лишь шутка, розыгрыш. Я его спросила, шутка ли это, и он ответил, что да и что ему не хочется развлекаться за счет такой умной и красивой девушки, как я».

Итак, делалось множество предположений касательно истоков кубизма. Как-то Пикассо сказал: «Чтобы найти наиболее удобное объяснение кубизма, его пытались связывать с математикой, тригонометрией, химией, психоанализом, музыкой и бог знает с чем еще. Все это всего лишь того рода писания, если не сказать чепуха, которые привели к неверному результат}^, потому что люди были ослеплены теорией». Попытка свести кубизм к простому лабораторному опыту всегда наполняла

Пикассо отвращением.

Собственно, автором изначального недоразумения, по словам близких Пикассо, был Гийом Аполлинер. Канвейлер говорит, что Гийом, сидя в бистро, внимательно выслушивал «мелких» художников-кубистов, перефразировавших более или менее верно высказывания Пикассо касательно кубизма. Если учесть, что в то время Пикассо ничего не писал и ни с кем свои работы не обсуждал, то картина и в самом деле получилась искаженной.

Это один из редких периодов в его жизни — быть может, единственный, — когда Пикассо, говоря о своем творчестве, может сказать «мы». Он снимает с реальности шелуху, желая прийти к «истине в чистом виде, без претензий, без каких-либо трюков или хитростей». Они с Браком чувствуют себя отрезанными от всего мира, как исследователи новых континентов. Чтобы сохранить истинное значение своего усилия, они принимаются писать настолько похожие картины, что потом, по прошествии лет, уже сами не могли вспомнить, кто их них был автором той или иной работы. Тем не менее характеры и темпераменты Пикассо и Брака были настолько разными, что позже это приведет к серьезной ссоре. Но пока этот день еще очень далек.

Историю кубизма лучше всего проследить, глядя на большие портреты, которые Пикассо пишет в 1910 году, гак как именно в его интерпретации человеческого лица наилучшим образом проступает подлинный смысл его опыта. Весной он пишет «Портрет Вильгельма Уде» (коллекция Р. Пенроуза, Лондон). На первый взгляд то, что изображено на картине, напоминает рассыпанные по всему полотну призмы. Самое же удивительное в том, что, несмотря на излом материи, портрет удивительно похож на оригинал. Сходство это не только внешнее (оно поражало всех, кто знал Уде: удлиненная голова, близко посаженные глаза, едва намеченный маленький рот), но Пикассо удалось передать характер.

Эта картина стала для Пикассо возможностью отдать должное своему верному почитателю, который первым заговорил о нем за границей, который познакомил его с немецкими покупателями, такими, как Альфред Флехтхайм, крупный берлинский торговец картинами. Пикассо подарил этот портрет Уде, но взамен получил маленький эскиз Коро «Голова девушки». Еще одним портретом, написанным в этом же году, был «Портрет Амбруаза Воллара» (Государственный Музей изобразительного искусства, Москва). Он также сохраняет удивительное сходство с моделью, а распределение граней лишь подчеркивает, как бы освещал изнутри, беспокойство, таящееся под спокойной

внешностью, мысли, прячущиеся за этим высоким шишковатым лбом, состояние мрачной тревоги. Изображение купается в искусственном свете охры и серого оттенка, который высвечивает истинный рельеф этого странного лица.

Лето 1910 года Пикассо проводит в Испании, в Кадакесе, у своих друзей Пишо. И вновь встреча с испанской землей во время каникул действует на него так же, как и в предыдущий приезд. Он продолжает идти по пути разложения форм, последовательно и методично; он раскладывает на мельчайшие составляющие всю живописную поверхность, распределяя черты. Весной, еще до отъезда, Пикассо сделал небольшой рисунок углем, предвестник целой галереи обнаженных женщин, которых Пикассо будет рисовать в Кадакесе: рассыпанные прямоугольники и треугольники, накладывающиеся одни на другие, как черепицы на крыше. Так же выглядит картина из коллекции миссис Мэрик Гэллери. Этот рисунок обнаженного тела женщины, выраженного геометрически, должен был быть отправлен в апреле 1911 года вместе с 80 другими рисунками и гравюрами Пикассо в Нью-Йорк, в галерею Альфреда Стиглица, энергичного проповедника современного искусства в Соединенных Штатах. Эта первая частная выставка Пикассо в Америке вызвала скандал. Основной мишенью для негодования и насмешек стал именно этот рисунок, который тут же прозвали «Пожарная лестница».

На полпути от воспроизведения виденного до полной потери его тождественности изображаемому находится «Девушка с мандолиной» (коллекция Р.Пенроуза, Лондон). Сквозь геометрическое обобщение проступает светлая грация женского тела, округлость юной груди видна среди острых призм и изысканных перламутровых оттенков.

В картинах, написанных в Кадакесе, становится очевидным окончательный разрыв Пикассо с легкостью «живописного чтения». Именно тогда начинается самый «непроницаемый» период его творчества. Это «Игрок на гитаре» (коллекция Андре Лефевра, Париж) с формами, расчлененными и распределенными таким образом, что невозможно уже увидеть, воссоздать доступное пониманию единое целое. Лишь некоторые признаки, атрибуты, позволяют растерявшемуся зрителю найти тот путь, по которому ему следует идти к пониманию, это что-то вроде ключей в ребусе.

Осенью, вернувшись из Кадакеса, Пикассо пишет «Портрет Канвейлера» (коллекция миссис Чарльз Б. Гудспид, Чикаго), который отмечает быстрое движение художника вперед по пути дезинтеграции: сверкание граней затопляет картину, расталкивая различимые черты, увлекая их вдоль полотна. Этот портрет, с

тем, что остается в нем угадываемого: волосами, разделенными пробором, маленькими ухоженными усиками, веками, похожими на щели выдвижного ящика, все это — результат тщательного изучения модели. «Он заставил меня позировать раз двадцать», — вспоминает Канвейлер.

Художники-кубисты объявляют о своем новом взгляде на реальность. Они вводят первенство объекта, но не такого, каким он представляется человеческому взгляду, в обманчивости кажущегося, а в его собственном существовании, во всем многообразии его ипостасей. Еще много лет пройдет, пока тот же самый прием — одновременность — откроет для себя литература; совершенно очевидно, что поставленной цели легче достичь словами, чем пытаясь передать на плоской поверхности последовательность восприятия одного и того же объекта в пространстве в разные моменты его существования. Концепция кубистского портрета очень близка к способу выражения мыслей в современной литературе, то есть к внутреннему монологу; внутренний мир человеческого существа передается в сосуществовании как форм, так и эмоциональных противоречий, визуальных впечатлений, воспоминаний и мысленных ассоциаций.

На полотнах кубистов раздробленные фрагменты увиденного распределяются по поверхности в особом ритме; они охвачены неистовством, в котором участвует даже фон. Фрагменты устремляются к краям полотна, как будто спасаясь от взрыва, прогремевшего в центре. Пикассо испытывает потребность писать в таком ритме, определяющем силу этого хаотического взрыва. В своем желании преодолеть все живописные границы он ищет самые разнообразные возможности выразить центробежную силу своих видений. «Задолго до Колдера, — сказал Канвейлер, — Пикассо думал о скульптурах, приводимых в движение механизмом, о картинах, которые бы двигались, как мишени в тире». Не имея возможности сообщить своим картинам реальное движение, Пикассо довольствовался тем, что добивался ритмического дробления, движения внутреннего.

Отказавшись от общепринятого взгляда на различимую форму, кубисты отказываются и от цвета. В противоположность импрессионистам, привязанным к случайности облика в отдельно взятый момент, кубисты останавливаются на том, что представляется им сущностью, основой любого объекта. У Пикассо, в частности, насыщенность палитры исчезает, как только он делает упор на новую концепцию формы. Светлые, серебристые, зеленоватые тона, преобладающие в «Девушке с мандолиной», уступают место тускло-серому, размытому желтому

и матово-бежевому оттенкам.

Отказавшись от цвета, Пикассо лишает себя возможности привлечь и соблазнить зрителя и еще больше усложняет доступ к искусству, становящемуся все более и более закрытым. Однако он отрицает, что его живопись стала совершенно непонятной. «Я не понимаю английского языка, — говорит он, но с какой стати меня станет раздражать тот факт, что я не понимаю чего-то, что понимают другие?»

Кубистские произведения этой эпохи, как новая религия, сохраняют фанатичную строгость. «Очищенные» от цвета, привлекательной формы, от всего, что связывало бы их с реальностью, эти полотна сохраняют лишь внутренний ритм, подчеркиваемый вертикальными линиями, вскоре сменившимися треугольной композицией, как если бы, поднимаясь, они становились легче. Из картин изгнана всякая чувственность, хотя они и называются пока, например, «Женщина, лежащая на диване» (частная коллекция). Пикассо написал ее зимой по возвращении из Кадакеса. Здесь лишь кое-где сквозь встроенные друг в друга прямоугольники проглядывает округлость бедра или груди. Но, несмотря на это, Пикассо отрицает, что ему хотелось отойти от изображения человека, скорее, наоборот. Он рисует то, что ему нравится, то, что он любит. Эта привязанность художника к тому, что он изображает, кажется ему настолько важной, что однажды он говорит Канвейлеру: «Я нахожу чудовищным, когда женщина рисует трубку, ведь женщины не курят трубок».

Чтобы облегчить понимание их интерпретации предметов, кубисты обращаются к натюрмортам, причем стараются выбирать самые простые и знакомые, они повторяются снова и снова, так что зрители понемногу начинают привыкать и учатся их видеть. Благодаря кубистам самые банальные вещи из нашей повседневной жизни входят в искусство: коробка спичек, пачка табака, стакан, тарелка, плод или книга.

Жан Меценже, еще один теоретик кубизма, напишет: «До нас ни один художник даже не попытался пощупать то, что он собирается изобразить».

Кубизм продолжает оставаться предметом скандалов и возмущения, но, с другой стороны, он, как воинствующая религия, приобретает фанатичных поклонников. Брак и Пикассо выходят из своей изоляции.

К ним присоединяется молодой соотечественник Пикассо Хуан Викториано Гонсалес. Гонсалес на 6 лет младше Пикассо, он окончил Школу искусств и ремесел в Мадриде, а потом, как и многие другие, покинул страну, когда ему исполнилось 19 лет, спасаясь от воинской повинности. Во Францию он прибыл в

общем-то нелегально, у него не было денег, чтобы заплатить налог на въезд, поэтому ему так и не удастся получить паспорт. В Париж он приезжает с 16 франками и адресом Пикассо. Он станет первым человеком, называющим Пикассо «дорогой учитель», что, по словам Гертруды Стайн, чрезвычайно раздражает художника, который тут же принимается именовать «дорогим учителем» Жоржа Брака. А «ученику» от замечает: «Не такой уж я и учитель».

«Он помог Хуану Грису (это имя принял Гонсалес), который получил за столом свой уголок салфетки», — рассказывает Фернанда и тут же объясняет, что в то время у них было так мало белья, что однажды она сказала Аполлинеру: «У меня осталась одна салфетка, вас четверо, так что каждому должно достаться по уголку». К этому в конце концов привыкли, а Аполлинер написал даже сказку под названием «Салфетка поэтов».

Хуан Грис красив настоящей мужской красотой. У него темные волосы и смуглый цвет лица, очень большие темные глаза, белки их отливают голубизной. Он прекрасный рисовальщик, в Мадриде он работал в юмористических изданиях, в Париже подрабатывает в «Тарелке с маслом» и «Крике Парижа». Очень скоро он начинает пробовать свои силы в живописи. В 1910 году он пишет серию реалистических акварелей. Грис очень серьезно относится к тому, что он делает, сознавая, насколько его работа важна для него самого, а может быть, в конечном счете и для других. Как-то он сказал Максу Жакобу: «Если я хочу погладить собаку, то всегда делаю это левой рукой, ведь если она укусит меня в правую, я не смогу работать». А Пикассо, глядя на одну из картин Гриса, сказал Канвейлеру: «Художник, знающий, чего он хочет, это прекрасно». Хуана Гриса тогда уже не было в живых.

Гертруда Стайн живо интересуется молодым испанцем; она находит в его работах точность почти мистическую. Пикассо как-то спросил ее: «Скажите, почему вы так защищаете его творчество, вы же прекрасно знаете, что картины его вам не нравятся?». Гертруда промолчала, потому что на самом деле она по-настоящему была привязана к самому Хуану Грису. Он начинает утверждаться в тени Пикассо. Первой картиной Хуана Гриса, выставленной в Салоне независимых художников, был портрет, названный автором «Дань уважения Пикассо». «Этот портрет — просто верх идиотизма», — написал тогда Воксель. С 1912 года Канвейлер начинает интересоваться Грисом и покупать все его работы.

Лето 1911 года Пикассо проводит в Сере, небольшой деревушке в Восточных Пиринеях, где поселился Маноло. Вместе с Пикассо туда отправляется и Брак. Два года спустя туда же

поедет и Макс Жакоб; по возвращении он довольно колоритно охарактеризует это местечко Гийому Аполлинеру: «Красивый маленький городок у подножия горы. Население составляет приблизительно от 500 до 10 тысяч жителей. Такая малочисленность объясняется большим количеством педерастов и эфироманов, которые целыми днями просиживают в кафе. Говорят, что горы благоухают тмином, лавандой и розмарином, но я туда не хожу».

Как всегда во время каникул, Пикассо весь уходит в работу. Он снова начинает рисовать музыкантов, эта тема больше всего соответствует его потребности в расчленении формы. В Сере он рисует «Аккордеониста» (Музей Соломона Гугенхейма, Нью-Йорк). Поскольку на обратной стороне холста было написано название «Сере», прежние его владельцы долгое время полагали, что это пейзаж. Но если внимательно всмотреться в наложенные друг на друга призмы, то можно различить склоненную голову, изогнутые ручки кресла, мехи и кнопки инструмента.

«Игрок на кларнете» (коллекция Дугласа Купера, Гард), написанный зимой 1911–1912 годов, сохраняет такую же треугольную композицию; призмы стремятся вверх, и чем выше они поднимаются, тем легче становятся. Эта треугольная композиция, инстинктивно избранная Пикассо, положит начало тому течению, девизом которого станет «золотое сечение». Пирамидальная композиция стала одним из завоеваний Ренессанса в период его расцвета, она определила ритм творчества Леонардо да Винчи, особенно начиная с миланского его периода.

Движение кубистов становится все более многочисленным, члены его начинают ощущать потребность в программе, поэтому у них появляется привычка каждое воскресенье после обеда собираться в мастерской Жака Вийона. Настоящее его имя — Гастон Дюшан, в качестве псевдонима он избрал имя любимого поэта. В своей семье он не был единственным представителем богемы, его сестра Сюзанна и брат Марсель также были художниками, а второй брат, Раймон, избрал скульптуру. Жак Вийон сразу же понял, какую дисциплину и мощную силу порядка таит в себе кубизм, и занялся разработкой идеологии кубизма, которая и должна была найти выражение в программе. Многие художники хотят быть независимыми от Пикассо, но они обсуждают общность целей и постоянство в творчестве. Из этих дискуссий и рождается группа, назвавшая себя «Золотым сечением»; выставка ее работ, организованная осенью 1912 года, стала важным событием в истории искусства.

Гертруда Стайн, переживавшая за своих друзей-художников в

трудные для них времена, радуется теперь их триумфу. «Жизнь кубистов становится очень веселой… Веселились все, кубистов становилось все больше; кубизм приняли, так что теперь можно было подшучивать над самыми молодыми кубистами, не опасаясь, что это причинит им вред».

В творчестве Пикассо появляются новые элементы. Вместе с Браком они останавливаются на овальной форме своих картин. Их привлекает контраст между содержанием самой картины и замыкающей ее плавной кривой. Брак говорил, что именно благодаря овалу он «понял смысл горизонтали и вертикали». В каталоге выставки Пикассо в Салоне декоративного искусства (лето 1955 года) отмечено около 35 овальных картин, написанных между 1911 и 1913 годами. Одной из первых была картина «Мужчина с трубкой», написанная в Сере (частная коллекция). Точкой отсчета в картине, чем-то вроде гвоздя, к которому подвешены падающие формы, стала трубка, затем уголок рта и часть больших вздернутых усов. На этой же картине появляются пока еще, правда, не очень заметные печатные буквы; такие буквы уже фигурировали в натюрмортах Пикассо, теперь же они будут все чаще и чаще появляться в его картинах.

Итак, к моменту отъезда Пикассо из Сере в 1911 году он настолько овладел уже всеми элементами своего нынешнего искусства, что готов к новому броску.

Однако осень 1911 года готовит ему весьма неприятный, даже мучительный сюрприз, который хотя и отдает клоунадой, все же чуть не оборачивается трагедией.

Началась история давно, еще в то время, когда мать Аполлинера поставила его перед необходимостью зарабатывать себе на жизнь, и он при полном отсутствии каких бы то ни было навыков занялся изданием «Путеводителя рантье». Уже тогда Гийом проявлял особый интерес к «живописным» человеческим характерам, существующим за рамками общества. Работая в «Путеводителе рантье», Аполлинер и познакомился с одним из таких людей. Звали его Жери Пьере; он был не из тех, кто пытается завоевать цитадель общества, как раз наоборот, он стал «добровольно деклассированным», оставив это самое общество. Жери Пьере был сыном бельгийского служащего. Для себя он избрал жизнь, полную приключений, причем даже ближайшие его родственники не подозревали о его авантюрах, в подробности Жери посвящал лишь избранных, к которым как раз относился Аполлинер. Итак, в 1907 году Жери Пьере, движимый любовью к риску и желая показать, на что он способен, а может быть просто испытывая нужду в деньгах, украл из Лувра несколько статуэток, испанско-римских, как уточняет Аполлинер. Кое-что он продал,

например две каменные маски, Пикассо, хотя Фернанда утверждает, что он их подарил, не уточняя их происхождения, но не забыв, однако, порекомендовать не выставлять их на всеобщее обозрение. Самые разные свидетели этих событий нынче противоречат друг другу, поэтому истину установить чрезвычайно трудно. Позже Аполлинер рассказывал одной девушке, в которую был влюблен и перед которой хотел получше выглядеть, что он сам сказал Пикассо, откуда взялись статуэтки, и посоветовал вернуть их в Лувр, сопроводив это громкой кампанией в прессе: вот, дескать, как плохо охраняется национальное достояние. Но Пикассо хотел их сохранить, а потом сказал Аполлинеру, что сломал их, «в попытке обнаружить путеводные нити к этому искусству, одновременно варварскому и античному». По словам некоторых общих знакомых, у Аполлинера также была одна статуэтка, полученная им из этого же источника, но он отнюдь не спешил расстаться с нею, возвратив ее в Лувр, как советовал поступить Пикассо.

Жери Пьере тем временем уехал в Америку, успел там разбогатеть, в 1910 году вернулся в Париж и за замечательно короткое время спустил все деньги, играя на скачках. Так что уже в мае 1911 года он снова стащил статуэтку в Лувре. Аполлинер опять-таки утверждает, что убеждал его вернуть статуэтку на место, а пока же поселил Жери у себя и сделал своим секретарем.

21 августа из Лувра украли «Джоконду». Это известие взволновало весь мир. Пьере считал, что пришло время сознаться в собственных кражах. С одной стороны, он преисполнен гордости, так как дело им совершено нешуточное, а с другой — ему по-прежнему нужны деньги. Итак, Пьере относит последнюю украденную им статуэтку в «Пари-Журналь». Для газеты, зарабатывающей сенсациями, это просто манна небесная; тут же выходит большая статья, посвященная необыкновенной беззаботности служащих национального музея, который, оказывается, так легко обокрасть. А Пьере, подтолкнувший этот снежный ком, предусмотрительно скрывается.

Начинается следствие. Аполлинер, так же, впрочем, как и полицейские, считает, что «Джоконду» украл Пьере. Его самого тоже подозревают. Пикассо как раз в это время возвращается из Сере, и с этого момента начинаются сплошные противоречия в воспоминаниях очевидцев. По словам Фернанды, Пикассо случайно встретил на улице Аполлинера, который и рассказал ему всю историю, не забыв упомянуть о подозрениях полиции. Аполлинер же рассказывает, что сам сразу же пошел к Пикассо, чтобы предупредить его о том, какие последствия может повлечь за собой то, что он разломал украденные маски. «Перепуганный,

он признался мне, что солгал и что маски целы и по-прежнему у него».

Фернанда прекрасно помнит эту ночь. Двое мужчин вели себя как перепуганные дети, они думали даже сбежать за границу. В конце концов они решают положить скульптуры в чемодан и бросить его в Сену. У Аполлинера полиция уже делала обыск, так что, вне всякого сомнения, за ним следили. В любую минуту полицейские могли прийти и к Пикассо. Все это очень напоминает самый заурядный детектив: считая, что в случае прихода полицейских нужно сделать вид, что все хорошо и никто не взволнован, они садятся играть в карты, хотя ни тот ни другой никогда их и в руках не держали, а их напускное спокойствие не ввело бы в заблуждение даже самого желторотого полицейского. В полночь они берут чемодан и выходят из дома. В два часа ночи оба возвращаются, все так же волоча за собой нагруженный чемодан, совершенно измученные. Они долго ходили по набережной, но им показалось, что за ними следят, и они так и не осмелились отделаться от опасного груза.

Аполлинер проводит ночь у Пикассо. На следующее утро, по словам одного из посвященных во все перипетии этого фарса, Аполлинер отправился в «Пари-Журналь» (Аполлинер же утверждает, что это сделал Пикассо). «Ему захотелось через посредство газеты анонимно вернуть скульптуры, газете же это создаст хорошую рекламу. «Пари-Журналь» согласился с радостью, однако полиции шутка не понравилась, и на следующее утро у Гийома снова делают обыск, а затем арестовывают и уводят его». Из области мистификации и более или менее реального страха дело переходит в страшную и мрачную реальность. Сначала Аполлинера весьма сурово допрашивает следователь, а затем его запирают в камере. До настоящего времени Гийом просто заигрывал с недозволенным из любви к авантюре и авантюристам, теперь же — и совершенно для него неожиданно — его вдруг затянуло в неумолимую машину закона, о суровости которого он до этого имел лишь весьма отдаленное представление. Стихи, написанные им в тюрьме, отражают потрясение избалованного ребенка:

В тюрьме мои забрали вещи,
Втолкнули в камеру пинком,
И слышал шепот я зловещий:
Что сделали с тобой, Гийом?

Для этого невероятно общительного человека, всегда занятого, всегда опаздывающего на свидания, это заключение

стало суровым испытанием:

Как медленно текут часы,
Как будто на похоронах…

На первом допросе он еще держался; ему хотелось по-рыцарски не выдавать ни бывшего своего секретаря, ни — в особенности — своих друзей, однако уже через 2 дня столь сурового обращения он рассказывает все, что знает. Всплывает имя Пикассо; еще через день его также приводят к следователю. Ему устраивают очную ставку с Аполлинером.

Пабло видит перед собой совершенно незнакомого Гийома, с бледным искаженным лицом, небритого, с разорванным воротником. Следователь начинает задавать вопросы, Пикассо теряется. «Гийом наговорил столько всего, и правды, и неправды», — говорит Фернанда. Аполлинер же снова впадает в панику: «Мой друг… отрицает, что что-то знал об этом деле. Я подумал, что погиб», — напишет оп позже. Зато Жери Пьере, преисполненный важности и успешно скрывающийся от полиции, забрасывает редакции нескольких газет письмами, а также, узнав об аресте Аполлинера, пишет письмо и следователю, чтобы оправдать своего прежнего патрона. Пикассо обвинение предъявлено не было, но его попросили оставаться в распоряжении следователя.

Верные друзья Аполлинера очень взволнованы и составляют петицию за освобождение Гийома. Раздаются и голоса, мягко говоря, недоброжелателей. «Несколько раз против меня выступали антисемиты, которые не могли себе представить, чтобы поляк не был евреем», — пишет он. «Леон Доде, например, отрицал, что проголосовал за меня, когда присуждали Гонкуровскую премию». Благодаря хлопотам друзей заключение его было недолгим. То обстоятельство, что Пикассо не подтвердил его показаний, не испортило их отношений, оба понимали, что растерялись. А общая беда их еще больше сближает: они не в тюрьме, но власти пристально за ними наблюдают. (Уголовное дело в отношении Аполлинера было официально прекращено только в 1912 году.)

Эта тягостная история у всех оставила неприятный осадок, а Аполлинер заработал себе репутацию «подозрительного авантюриста»; он долго терзался из-за этого, испытывая потребность оправдаться не только в глазах закона, но и перед остальными.

Это испытание было последним, которое Фернанда пережила вместе с Пикассо. Однажды Гертруда Стайн пришла повидать его,

но не застала и оставила свою визитную карточку. Придя на следующий день, она застала художника за работой над картиной, на которой было написано «Моя красавица», а внизу приклеена была ее визитная карточка. Гертруда Стайн сказала Алисе Токлас: «Фернанда не может быть «моей красавицей», я думаю, кто бы это мог быть?».

Тогда никто еще не знал ее имени, а звали ее Евой. Пикассо сделал это имя знаменитым, подчеркивая, что, несмотря на свою насыщенную любовными приключениями жизнь, для него она всегда была Первой Женщиной. Тогда она жила с Маркусси, еще одним художником-кубистом, его хорошо знали и Пикассо, и Фернанда, иногда они вместе ужинали и ходили в кабаре.

Каждая женщина, которая входит в жизнь Пикассо, становится первой. Его переполняет новизна чувства, он как будто снова превращается в школьника. А кроме этого, его не удовлетворяет тайное приключение, о своей любви он должен кричать на всех перекрестках. И Пикассо и Ева разорвали свои прежние отношения внезапно, просто в один прекрасный день уйдя от своих половин, чтобы избежать объяснений.

Фернанда вела себя очень достойно, понимая, что ее жизнь в общем-то кончена. Она просто пишет в своих «Воспоминаниях»: «Поскольку Маркусси прежде всего был интеллигентным человеком, после своей любовной неудачи он поместил в «Парижской жизни» рисунок, изображающий прыгающего от радости Маркусси, который смотрит на удаляющегося скованного тяжелыми цепями Пикассо».

Однако Пикассо наслаждается своим счастьем так, как будто это случается впервые в его жизни. В люб-лепные отправляются в Авиньон, но там встречают друзей, поэтому быстро оттуда уезжают. Им не нужны свидетели их идиллии. Они едут в Сере, но и там обнаруживают слишком много друзей и воспоминаний. В конце концов лето они проводят в Сорг-сюр-Лувез (Воклюз). Канвейлеру же поручено в их отсутствие разобраться с делами.

Пикассо перечеркивает все, что было в его жизни и в жизни Евы до их встречи. Канвейлер перевозит все вещи из мастерской на улице Равпньян в другую, на бульваре Распай; туда Пикассо и вернется осенью. «Веселость Франции снова влекла Пикассо, — писала Гертруда Стайн, — он очень много работал».

Эти перемены в личной жизни провели что-то вроде демаркационной линии в его искусстве. Теоретики кубизма называют второй его период, начавшийся именно тогда, «синтетическим кубизмом», в отличие от «аналитического кубизма». Пикассо по-прежнему оставался вне всяческих теорий, позволяя другим наклеивать ярлыки на свое искусство.

В «Художниках-кубистах», опубликованных Гийомом Аполлинером в 1913 году, он говорит об убийстве анатомии, совершенном Пикассо уверенной рукой великого хирурга. В картине «Женщина с гитарой» (Музей современного искусства, Нью-Йорк) это «убийство» приобретает строго определенные очертания, выражающиеся в треугольной композиции, в том, каким образом располагаются призмы, плоскости становятся шире, углы — острее.

Голландские конструктивисты, по-видимому, черпали вдохновение в подобных произведениях. Именно в Голландии началось то самое движение, которое достигло расцвета в 1920 году и наложило глубокий отпечаток на все области искусства, архитектуру, внутренний дизайн, а также на рисование афиш и печатное дело. Но, как пишет Альфред Барр, «когда оглядываешься назад, на все то, что создали тысячи художников, испытавших влияние кубизма, трудно найти произведение, которое было бы выше тех, что создали Пикассо и Брак в 1910, 1911 и 1912 годах». Тогда Пикассо начинает утверждать, что предметы должны быть показаны на картине таким образом, чтобы инженер, глядя на их изображение, мог воссоздать их в трех измерениях. Печатные буквы становятся неотъемлемым элементом картин Пикассо. Если раньше они играли роль «ключа», то теперь они складываются в слова, как, например, на картине, написанной приблизительно зимой 1912 года. Это овальное полотно под названием «Наше будущее в воздухе». Обрывки этих слов и разбросаны по всему полю картины, их легко можно сложить и прочесть. Те же самые слова читаются и на картине «Раковины Святого Якова» (коллекция Ж. Мюллера, Швейцария). К буквам вскоре добавляются и другие «элементы реальности». Однажды Брак ввел в композицию своего натюрморта очень естественно изображенный гвоздь. Опять-таки Брак, вспомнив о своем прошлом декоратора, вводит в свои картины имитации мрамора, дерева и обоев. В работе он использует даже специальные гребни, которыми пользуются обычно декораторы, создавая имитацию дерева. Пикассо же к призмам и имитации добавляет еще один элемент: широкие плоскости он передает чередующимися мазками, светлыми и темными. К этой технике пуантилистов они прибавят еще и чередование гладких и шершавых плоскостей, а затем пойдут еще дальше: *будут* чередовать масляную краску с песком или пеплом.

Однако все это разнообразие кажется им недостаточным. Частичная имитация реальных предметов их уже не удовлетворяет, и они вводят в свои картины фрагменты самой реальности. Первая картина такого рода написана Пикассо зимой

1911–1912 годов, а фрагментом реальности стал кусок гофрированной бумаги, изображающей соломенный стул. На этом «Натюрморте с соломенным стулом» (собственность Пикассо) фигурируют первые три буквы слова «газета», стакан, трубка и геометрически разрезанный лимон. Затем в картины вводятся уже самые разные предметы, например, конверт от письма, адресованного Пикассо, художник просто наклеивает на картину под названием «Письмо» (бывшая коллекция Поля Элюара). Они используют этикетки от аперитивов, разрезанные газетные полосы, гофрированную бумагу, все это приклеивается, а то и просто прикалывается булавками.

В картины Пикассо снова понемногу возвращается цвет.

Бумага, наклеенная на полотно, была слишком непрочна, такое полотно трудно сохранить долго. Однако жизнь этих газетных полос продлилась другим способом: прием этот подхватили скульпторы (Лоуренс и Арп), затем итальянские футуристы, с ними работали сюрреалисты, причем уже тогда, когда авторы идеи давно от нее отказались. Матисс, будучи уже тяжелобольным (его мучили жесточайшие ревматические боли, и он не мог больше рисовать), занялся коллажами и нашел, что «ножницы могут передать большую чувственность, чем карандаш».

Тристан Тсара назвал эти бумажки, наклеенные Пикассо на полотна, «пословицами в живописи».

В Сорге Пикассо продолжает писать и экспериментировать. Его тоска по Испании отражается в картине «Афисьонадо», в которую он вводит вырезанный заголовок газеты, специализирующейся на бое быков. Он пишет также множество натюрмортов («Скрипка и кларнет», Музей современного искусства, Москва; дерево здесь имитируется с помощью гребня). Но больше всего картин посвящено его новой любви. Известно 9 его произведений, на которых фигурирует надпись «Моя красавица». В июне 1912 года он пишет о Еве в своем письме Канвейлеру: «Я очень ее люблю и буду писать это на моих картинах». В самом деле, на двух его картинах будет читаться надпись: «Я люблю Еву», наивная откровенность. На картине «Скрипка, лежащая на столе» (частная коллекция, Париж) присутствует имитация мрамора и дерева, а на нотном листе заголовок: «Красивая Ева». В «Обнаженной женщине» внизу читаются полустертые имена «Пабло — Ева». Там лее, в Сорге, как будто ему мало холстов, он рисует один натюрморт на стене. Натюрморт этот называется «Бутылка перно, стакан и нотный лист «Моя красавица»». И поскольку теперь Пикассо уже не был тем неизвестным художником, чьи картины на стенах просто

уничтожались, когда художник уехал в Париж, Канвейлер велел перевезти фрагмент стены в специальном ящике в Париж.

Любопытный факт: Пикассо — человек очень общительный, в то время его обуревало желание кричать о своей любви на перекрестках, но он не написал ни одного портрета любимой женщины; а когда пожелали включить Еву в галерею женщин, прошедших через жизнь Пикассо, то, кроме одного-единственного моментального снимка, не нашли ни единого ее изображения. Пикассо не пожелал нарушать свое кубистское видение мира реалистическим изображением прекрасной Евы.

Зимой Пикассо упорядочивает результаты всех своих усилий предыдущих месяцев. Чаще всего в это время на его картинах появляется скрипка в овальной рамс, причем композиция перестает быть строго треугольной, она становится вертикальной, появляется все больше цветов, изредка начинают появляться голубые и розовые тона. Используется самая разнообразная техника: многие картины написаны пастелью, которая соответствует его цели — поиску выдержанных тонов; другие Пикассо пишет маслом на бумаге («Газовый фонарь н гитара», коллекция доктора Випченца Крамара, Прага).

Но больше всего в эту зиму он создает произведений, в которых фигурирует наклеенная бумага. Это «Скрипка и компотница» (Музей в Филадельфии), состоящая из наклеенных кусков бумаги на фоне газеты, композиция дополняется пастелью; это «Бутылка, стакан и скрипка» (коллекция Тристана Тсара, Париж), композиция ее очень свободна, бутылка вырезана из газеты и наклеена на бумагу.

Помимо множества натюрмортов и коллажей Пикассо рисует головы, мужские и женские, рисунки эти весьма схематичны, изображения — плоские. «Кубические формы, — пишет Гертруда Стайн, — заменяются плоскостями и линиями, линии приобретают большее значение, чем все остальное, они существуют сами по себе и в себе, и эта тенденция становится все более очевидной». Стремление Пикассо к строгости приводит его к своеобразным опытам в полу скульптуре, то есть — к рельефным коллажам. «Человек с книгой» — единственное сохранившееся произведение такого рода, так как Пикассо преподнес его Гертруде Стайн, а та сразу же велела поместить его в специальную коробку под стекло. Все остальные его рельефные коллажи попросту не дожили до наших дней, поскольку материал, из которого они делались, оказался слишком хрупким.

С переездом на Монпарнас в жизни Пикассо открывается новая страница. Денег у него теперь не просто достаточно, а гораздо больше. В конце 1912 года он заключает новый договор с

Канвейлером, контракт, очень хорошо продуманный и написанный собственной рукой Пикассо. В нем есть такой пункт: «Окончательное суждение касательно того, закончена картина или нет, выношу я».

В 1913 году выходит новая книга Аполлинера «Художники-кубисты». Ее появление еще раз подтверждает тот факт, что Аполлинер становится как бы «официальным проповедником» кубизма. Однако в это же самое время в личной жизни Аполлинера происходит другое значительное событие: от него уходит Мари Лорансен. Гийом считал, что имеет право делать все, что ему заблагорассудится, не давая себе труда даже скрывать свою неверность, вместе с тем он был ревнивцем и собственником. А Мари относилась к тем натурам, которые способны на ангельское терпение и сдержанность, эти ее качества до некоторой степени скрывали твердость характера. Ей пришлось вытерпеть от Аполлинера слишком многое, и она порвала с ним сразу, без долгих объяснений. Какое-то время Аполлинер еще надеялся, что сможет ее вернуть, ведь по-настоящему он понял, что она для него значила, лишь когда потерял ее. Во всяком случае, самые замечательные его стихи посвящены надежде на возвращение женщины, которую он так глубоко ранил и которую, оказывается, так любил.

И снова ему помогли верные друзья. Аполлинер снова принимается за работу, считая себя облеченным священной миссией — донести до людей философию кубизма. Это, впрочем, не самая легкая задача. Он берет на себя руководство газетой «Парижские вечера» и в номере от 15 ноября 1913 года публикует 5 натюрмортов. Результат оказался довольно плачевным: газета потеряла большинство своих подписчиков. Но Аполлинер не теряет мужества. Он пишет: «Я — сама грусть, но не из тех, что все затемняют. Моя грусть сверкает как звезда, освещая дорогу Искусству в ужасной ночи нашей жизни».

ГЛАВА IX

«Русский балет» и воспринятая реальность (1913–1918)

ГЛАВА IX

«Русский балет» и воспринятая реальность (1913–1918)

В мае 1913 года в Барселоне в возрасте 72 лет скончался дон Хосе Руис Бласко. Смерть этого замкнутого человека, которого в течение последних нескольких лет Пикассо видел очень редко и очень мало, странным образом потрясла его. Друзья часто слышали от Пабло те правила, которые еще с детства внушал ему

отец. Он верит в мудрость сердца — удел смирившихся людей, и, быть может, ему это необходимо, как и всем тем, кто осмеливается на многое. Аполлинер тогда провозглашал освобождение от любого проявления чувств: «Люди искусства — это прежде всего те, кто стремится стать бесчеловечным». Возможно, в принципе Пикассо с этим и согласен, но, помимо чувства семьи, очень развитого у испанцев, в нем жилет еще и огромная привязанность к друзьям. Пикассо увез с собой в Сере Макса Жакоба, который пишет оттуда Аполлинеру: «Ева — очаровательная женщина, а Пабло меня совсем избаловал». Макс по-прежнему поддерживает дружеские отношения с Аполлинером, хотя Гийом стал у же довольно известным, тогда как Макс продолжал прозябать в бедности, «влачил униженное существование», как выразился один из общих друзей

Что же касается Пикассо, то, если он и балует Макса, предоставив в его распоряжение «королевские покои», то Макс обладает способностью развлекать Пабло, которому после смерти отца эго необходимо, чтобы избавиться от мрачных мыслей. Совсем недавно Макса посетил Господь, явившись ему на стене его бедной квартирки на улице Равииьян. Макс тут же решает обратиться в истинную веру, но экзальтированный рассказ маленького возбужденного человечка о том, что он видел Господа в желтой шелковой хламиде с голубой отделкой, не внушает доверия священнику, к которому обратился Жакоб, и тот отказывается его крестить. Это грустно, потому что Макс вовсе и не думал шутить. Несмотря на это, Макс сохраняет превосходное расположение духа и свое неизменное чувство юмора.

В Сере Пикассо снимает большую квартиру. Горожанину, каковым является Макс Жакоб, деревня кажется слишком шумной. «Лягушки, жабы и соловьи очень мешают спать», — жалуется он. В Сере они встречают своего общего друга Маноло, а также его покровителя, американца Фрэнка Хэвиленда, владельца нескольких предприятий по изготовлению фарфора в Лиможе. Во времена своей бедности они именовали его «богачом», впрочем, он был не очень-то великодушен, но словам Фернанды. Хэвиленду принадлежит небольшой старинный монастырь, неподалеку от которого поселился Маноло. Неисправимый шутник с Монмартра остепенился, успев жениться. В деревне Маноло скучает и мечтает вернуться в большой город, имея в виду Париж. Через несколько лет его мечта о большом городе осуществится, но поселится он не в Париже, а в Барселоне: падение Альфонса XIII повлечет за собой всеобщую амнистию, и Маноло сможет жить у себя на родине почти официально.

Через некоторое время навестить Пикассо в Сере приехали

Брак и Хуан Грис. Пикассо, по-прежнему одержимый зрелищем боя быков, увлекает своих друзей в Испанию. В письме Аполлинеру Макс Жакоб описывает эту поездку на автобусе через Пиренеи в обществе «кухарок, инженеров и чрезвычайно вежливых продавцов». Он пишет также о своих первых впечатлениях: «Испания состоит из углов и квадратов. У домов нет крыш, а алоэ похожи на людей». Лето выдалось дождливое, Ева заболела; Пикассо же, несмотря на отвратительную погоду, с новыми силами принимается за работу.

В его работах все настойчивее проступает цвет. В «Стакане и бутылке» (коллекция фонда Гугенхейма, Нью-Йорк) имитация дерева перемежается с масляной краской и наклеенной бумагой. Песок, пепел и гипс, помогают создавать контрасты между шероховатыми пятнами и гладкими поверхностями («Музыкальные инструменты» — Государственный Музей изобразительного искусства (ГМИИ), Москва).

Поиск различных решении ведется и в самих коллажах. Например, в «Студенте с трубкой» (коллекция Гертруды Стайн) берет передан с помощью куска бумаги с кое-где заложенными складками, создающими эффект объемности плоской поверхности.

В «Женщине с гитарой» Пикассо использовал русские буквы, они изображены в нижней части картины. Канвеплер рассказывает, что отослал несколько картин Пикассо в Россию на выставку, организованную объединением под названием «Бубновый валет»; когда эти картины вернулись, они были тщательно завернуты в русские афиши. «Пикассо увидел их и нашел такими красивыми, что унес с собой и использовал в своих натюрмортах».

В это время Пикассо возвращается к некоторым своим прежним сюжетам. Это «Арлекин» (Галерея Розенгарта, Люцерн), написанный в светлых тонах: кремовом и сером, композиция его напоминает ступени лестницы. Четкий поворот в его искусстве представлен «Женщиной в рубашке, сидящей в кресле» (коллекция мадемуазель Ингеборг Эйхманн, Цюрих), написанной той же зимой. Реальность продолжает настойчиво утверждаться, взрываясь всплесками красок. На желтовато-сером фоне выделяется лиловое кресло с мягкими отсветами, фиолетовыми тенями, украшенное плетеными нашивками и бахромой, одно из тех старинных кресел, что время от времени возникают на картинах Пикассо. Колса женщины бежевого цвета с розоватым отливом, рубашка ее украшена тщательно выписанной английской вышивкой; ярко-розовым цветом выделены странные груди, как будто прикрепленные заклепками.

Пикассо заранее знает, что эта картина будет очень важной для него; он серьезно готовится к работе над ней, написав сначала акварель, в которой не хватает только обивки кресла и рубашки.

Позже эту картину сочтут предвестницей сюрреализма, поскольку реальность в ней сочетается с абстрактными элементами. В творчестве Пикассо эта картина отмечает его отказ от геометрических форм, которые сохраняются еще некоторое время лишь в натюрмортах. «Натюрморт с бутылкой рома» (коллекция Гертруды Стайн) — один из самых характерных для этого периода, который стали называть несколько обескураживающе «кубизм рококо». Реальные элементы: лепные украшения на стене, соломенная бутыль, лист плода, пятна ярких красок — сталкиваются с призрачным черным стеклом, очерченным белым цветом, и с другими геометрическими элементами. Желая добиться того, чтобы поверхность картины блестела, Пикассо откладывает масляные краски в сторону и использует лаки Риполен, которые именует «здоровьем красок». Проходя в своем искусстве через множество этапов, он сохранит пристрастие к блестящим поверхностям.

Когда Пикассо поселился на Монпарнасе, многие друзья последовали за ним, но Гертруда Стайн говорит, что все стало по-другому: «Он не был несчастен, но мы больше не слышали его громкого раскатистого испанского смеха». Узы дружбы, связывающие его с Браком, постепенно ослабевают. Их творческие пути тоже постепенно расходятся. Подпись, которую они оба ставили на обороте картин, желая сохранить анонимность, после 1914 года перекочует на лицевую сторону. Аполлинер же ударился в авантюру: он мечтает примирить футуризм с кубизмом (учитывая, что футуристы относятся к кубизму резко отрицательно, задача это нелегкая) и создать в искусстве и литературе единое мощное авангардное движение.

Рано или поздно футуризм должен был привлечь Аноллинера всем тем, что в нем было от растерзанного романтизма, грубостью языка, путаницей в мыслях, порывом к разрушению, избытком неистовости. Первый манифест футуристов, опубликованный во Франции в начале 1909 года, провозглашает: «Поскольку до сих пор литература восхваляла пассивную неподвижность, экстаз и сон, мы хотим оживить агрессивное движение, лихорадочную бессонницу, гимнастический шаг, опасный прыжок, когти и удар кулаком».

Именно эта программа будет питать и оправдывать жестокости фашистской реакции, когда фашизм нацепит революционную маску.

Живопись в своем манифесте присоединяется к литературе и провозглашает бунт против тирании слов «гармония и хороший вкус», против обнаженной натуры, «такой же тошнотворной и усыпляющей, как адюльтер в литературе», против однообразия красок и против критиков. Новая красота, к которой стремятся футуристы всех направлений в искусстве, это «красота скорости»; это стремление и побудило их дать бой кубистам. В предисловии к каталогу первой выставки футуристов, открывшейся в начале 1912 года в Париже, они упрекают кубистов в стремлении изображать «неподвижность», «замороженность» и «все статические состояния природы». В последующих манифестах футуристы уточняют, что они отрицают глухие тона, а также любые мертвые линии, то есть кубы, пирамиды, «прямой угол, который мы называем бесстрастным».

Эти нападки на движение, крестным отцом которого он себя считает, не помешали Аполлинеру летом 1913 году составить синтезированный манифест «Футуристическая антитрадиция». В манифесте отдается должное Маринетти, затем Пикассо, а затем — самому Аполлинеру.

Манифест наделал много шума, причем в самом неблагоприятном для автора смысле. Потом Аполлинер попытается несколько смягчить ситуацию, тем более что Маринетти отказывается примириться с кубизмом как в живописи, так и в литературе. В Италии, между прочим, футуристы потеснили кубистов. Пикассо дружен с некоторыми футуристами, поселившимися в Париже (Джино Северини), а также с темп, кто время от времени приезжает сюда (Арденго Соффичи). На парижской выставке Северини добивается громкого успеха своей картиной «Танец Панпан в Мопико», которая считается самым большим успехом группы. Попытка ухватить движение передается неистовыми оттенками, своеобразной интерпретацией форм и дождем из светящихся палочек. «Парижские вечера» организовывают встречи футуристов, художников и писателей. На эти встречи приходят Северини, Соффичи, Кирико, а также друзья Аполлинера, поэты и писатели, затем Пикассо, Фернан Леже, Цадкин, Модильяни, Макс Жакоб и многие другие. Эти встречи, проходящие в кафе и ресторанах Монпарнаса, создают кварталу новую славу.

Итальянцы чувствуют себя очень близкими Пикассо. Арденго Соффичи объявляет, что по своему характеру, по манере думать и чувствовать Пикассо — «один из наших». Когда Соффичи уезжает из Парижа, Пикассо продолжает поддерживать с ним отношения; именно Соффичи он попросит заняться изысканиями, касающимися его гипотетического предка, генуэзского художника

Маттео Пикассо.

Некоторые идеи его друзей-футуристов либо уже посещали самого Пикассо, либо близки ему. Скульпторы-футуристы, например, провозглашают уничтожение «законченной линии и замкнутой скульптуры», «претенциозного благородства мрамора и бронзы»; они, так же как и он, думают о деревянных или металлических конструкциях, которые приводились бы в движение.

В течение лета 1914 года, которое Пикассо проводит вместе с Евой в Авиньоне, цвет в его картинах еще более усиливается. «Зеленый натюрморт» (Музей современного искусства, Нью-Йорк) свидетельствует об изменении техники или, вернее, о возвращении к тому, что раньше использовалось лишь частично. На блестящем зеленом фоне вырисовывается бутыль, на ее стекле виднеются фиолетовые, желтые и оранжевые отблески, стол накрыт пестрой скатертью с бахромой, пастилки ярких цветов еще добавляют ярких пятен к и без того уже яркой картине.

Уже в конце своих авиньонских каникул Пикассо, возмущенный воинственными выкриками, раздающимися по ту сторону Рейна, пишет один из самых замечательных своих натюрмортов, названный «Да здравствует Франция!». Фон — это кусок обоев, имитирующих ковер, рельефный занавес, оплетенная соломкой бутылка рома, стаканы, игральные карты, а на стакане — два скрещенных трехцветных знамени, над ними надпись «Да здравствует…». В картине, написанной уже после объявления войны, отражается вся мягкость той сладостной эпохи, которая никогда уже больше не вернется, это прощание с радостями, о которых еще никто не знает, что они потеряны навсегда.

Этим же летом Пикассо занимается экспериментами в области рельефной живописи: «Кисть винограда», например, сделана на деревянной доске, присыпанной песком; а в «Трубке, стакане и костях» гипс соседствует с красками. Занимается он и «полускульптурой»: «Гитара» вырезана из цветной бумаги, струны же сделаны из железной проволоки. «Мандолина» довольно грубо вырезана из дерева и крепится на деревянную доску, затем все это покрывается красками. Использует Пикассо и скрученную и прибитую к доске жесть, причем жесть эта была раньше крышкой от консервной банки, на ней еще сохранились рельефные буквы и цифры. Почти все эти многочисленные конструкции он оставляет у себя, они не кажутся ему заслуживающими внимания самостоятельными произведениями искусства, однако позже все свои навыки в этой области он сможет использовать, занявшись театральными декорациями.

В Авиньоне же Пикассо начинает создавать серию «Сидящих

людей», этой серией закончится один этап его творчества и начнется другой. Пикассо делает множество эскизов для большого полотна «Человек, сидящий на стекле» (частная коллекция). На фоне нефритово-зеленого цвета с легкими белыми отблесками выделяется темная куртка сидящего человека, бледно-голубая полоса изображает его руку. Небольшая табличка фиолетового цвета извещает об авиньонских празднествах. Коричневые, желтые и зеленые черточки образуют скатерть или ковер.

Однако международные события приостановят его творческие замыслы. Объявлена война, многие друзья Пикассо вскоре будут мобилизованы. Внезапно он начинает чувствовать себя иностранцем: «Я проводил на вокзал в Авиньоне Брака и Дерена».

Он возвращается в Париж. В Париже все перевернулось, он изменился. Гертруду Стайн война застала в Англии, она отправилась туда повидаться со своим издателем и теперь не может вернуться. Вокруг Пикассо все рушится, рвутся привычные связи. Он настаивал, чтобы Канвейлер получил французское гражданство, но тот, как и многие другие немцы, не верил, что начнется война между Францией и Германией. Теперь он вынужден скрыться в Швейцарию. После войны его коллекция будет продана как «вражеское имущество».

На фоне всемирной трагедии происходят еще и многочисленные личные трагедии. Прошлым летом друзья тщетно пытались примирить Мари Лорансен с Аполлинером. Но, хотя оп и чувствует, что она для пего потеряна, новость о том, что она в июне 1914 года вышла замуж за немецкого помещика, потрясла его. «Она, парижанка, — пишет позже Аполлинер, — которой старались подражать все француженки, а вслед за ними — и женщины всего мира». Мари с мужем, спасаясь от концентрационного лагеря, бегут в Малагу. «Ее муж не желал воевать против Франции», — объясняет Аполлинер. «Изгнанная парижанка» попытается сохранить связь со своими старыми друзьями, она пишет им письма, исполненные отчаяния. Аполлинеру немного проще: его мать была русской, сам он родился в Италии, сохранявшей пока что нейтралитет, но друзья советуют ему как можно скорее уехать. Гийом уезжать не хочет и пытается завербоваться в армию. Учитывая его иностранное происхождение, это не так-то легко. Зная, что Мари Лорансен потеряна для него навсегда, видя, что весь его привычный мир рушится и того, что было раньше, не будет уже никогда, он ищет забвения в опиуме и женщинах. Луиза де Колиньи-Шатийон, о которой не без снобизма Гийом скажет, что «в ее жилах течет кровь Святого Людовика», очень быстро устает от этой бешено

чувственной и вместе с тем расчетливой любви.

Снова и снова Аполлинер пытается вступить в армию. Когда же наконец ему это удается, этот вечный гуляка, никогда не знавший, что такое дисциплина, всегда опаздывавший на свидания и общавшийся в основном с «колоритными личностями», вдруг находит неожиданное удовольствие в необходимости подчиняться военной дисциплине: «Мне кажется, что ремесло солдата и есть мое настоящее призвание».

А в это же время Макс Жакоб готовится к важному событию в своей жизни: у него снова было видение и он умоляет, чтобы ему разрешили креститься. Об этих видениях в кружке его друзей ходят уже анекдоты: «Однажды в Сакре-Кер ему явилась Дева Мария и сказала: «Какой же ты смешной, мой милый Макс». «Не такой уж и смешной, о пресвятая Дева!» — ответил он и покинул церковь, чрезвычайно обеспокоив прихожан и причетника». Наконец, среди святых отцов церкви Нотр-Дам-де-Сион он находит одного, специализирующегося на обращении евреев. Макс пишет Аполлинеру, который в Ниме проходит учения: «20 января, если Богу будет угодно, Пабло будет моим крестным отцом, а Сильветт Филасье из театра Варьете — моей крестной матерью».

Пикассо же не может удержаться и без конца поддразнивает своего обращенного друга. «Пабло хочет назвать меня Фиакром. Я просто в отчаянии», — стонет Макс. В конце концов останавливаются на имени «Киприаи», это одно из имен самого Пикассо. Но хотя далее в такие торжественные минуты юмор Пикассо бьет через край, Пабло продолжает питать к Максу самую неясную привязанность. Все свои дружеские чувства к Жакобу он выразил в портрете-сюрпризе, сделанном в тщательной реалистической манере, совершенно не характерной для творчества Пикассо этого периода. На лице Макса Жакоба — выражение грустной и обезоруживающей доброты, слабая улыбка держится на его губах лишь благодаря ироничности его натуры. На нем толстый свитер, пиджак и изношенные брюки. Его тонкие руки расслабленно лежат на коленях, как у рабочих, отдыхающих после тяжких трудов. Макс Жакоб восхищен, он находит, что портрет похож одновременно «на портрет моего деда, каталонского крестьянина, и на мою мать».

Этот неожиданный возврат к реализму объясняет Маго: «В 1915 году Пикассо вдруг захотелось проверить, сможет ли он еще рисовать, как все остальные, и он принимается делать карандашные портреты друзей, такие точные, что их можно сравнить с рисунками Энгра». В этом желании рисовать, видеть, «как все», проявляется растерянность и одиночество, которое

начинает тяготить его. Друзья мобилизованы, Брак стал младшим лейтенантом и уже в траншеях. «Я мало кого вижу», — пишет Пикассо одному из итальянских друзей.

Иностранцы, живущие в Париже, тем временем смыкают ряды. Макс Жакоб гордится тем, что открыл «великого русского поэта Илью Эренбурга». Эренбург переводит ему свои стихи, и Макс находит их похожими на стихи Аполлинера или Гейне. Пикассо подружился со скульптором Пабло Гаргалло, которого знал еще в Барселоне, их сближает тоска военных лег.

Глядя на его реалистические рисунки, многие торжествующе провозглашают, что Пикассо, наконец, отошел от кубизма, «этого тупика, куда он невзначай завернул». Пикассо все это слышит, но продолжает тем не менее идти своим путем, считая, что кубизм пока еще не исчерпал всех своих возможностей.

Когда Гертруде Стайн наконец удается вернуться во Францию, она приглашает Пикассо с Евой к себе на ужин. После ужина они прогуливаются по бульвару Распай, когда мимо них с ужасным грохотом проносится грузовик с камуфляжной раскраской. «Пабло остановился, пораженный, оп впервые увидел такой грузовик. «Но ведь это мы придумали!» — воскликнул он».

Однажды он сказал Кокто: «Если они хотят, чтобы армию не было видно на большом расстоянии, нужно просто нарядить военных арлекинами». Тема Арлекина снова возвращается в его творчество, он пишет множество акварелей в кубистской манере. Основным произведением в этом жанре стал «Арлекин» из Музея современного искусства в Нью-Йорке. Он написан в виде множества плоскостей, накладывающихся друг на друга под самыми разными углами, основные цвета картины — киноварь и ультрамарин на черном фоне. На прямоугольном туловище, состоящем из разноцветных ромбов, сидит узкий прямоугольник головы с черными скулами. Живость красок тем более поражает, что сама фигура на картине до предела схематична.

В течение первых военных лет Пикассо работает относительно мало, в основном пишет акварели маленького формата. По-видимому, то обстоятельство, что он оказался исключенным из развития событий, затронуло его гораздо больше, чем сам он себе признавался. Лишь позлее он поймет, что война эта не могла стать «его войной» в полном смысле, поскольку Франция не была его родиной.

Время от времени Пикассо получает с фронта известия о своих друзьях. В 1915 году был серьезно ранен Брак, он долго пролежал в коме, врачи уже не надеялись его спасти, потом, перенеся трепанацию черепа, он стал медленно возвращаться к жизни.

Те, кто проводит отпуск в Париже, с горечью убеждаются, что здесь ничего не изменилось. Аполлинер приезжает в феврале 1916 года и находит здесь «лихорадку живописи и скульптуры. И естественно — сплошной кубизм». И он добавляет: «Продать можно все, что угодно, причем по самым сумасшедшим ценам». Во время короткого отпуска Аполлинер успел повидаться, кроме Пикассо, с Максом Жакобом, который «предсказывает тридцатилетнюю войну. Это безумие, он утверждает, что 1916 год будет еще более кровавым, чем 1915», — пишет он. Несколько лет назад Макс, по своему обыкновению, гадал друзьям, предсказывая их судьбу. Мари Лорансен он сказал тогда, что она будет несчастлива в любви, покинет Францию, но вернется туда. А Аполлинеру было сказано, что жизнь его будет недолгой и умрет он, покрыв себя славой. После этого Макса стали называть «сатанинским предсказателем». Аполлинер все время думает об этом, думает в траншеях, среди трупов, взрывающихся снарядов и свиста пуль. С фронта он пишет Максу длинное письмо, а через три дня рядом с ним разорвется снаряд, осколки пробьют каску и ранят в голову настолько серьезно, что его срочно эвакуируют в Париж, сделают трепанацию, а после этого ему придется еще долго лечиться. Ранение оставит в его жизни глубокий след; с этого момента кончается его молодость.

После выздоровления и появления «Убитого поэта» друзья Аполлинера, и в первую очередь Пикассо, Хуан Грис, Макс Жакоб и Сандрар, устроили большой банкет в его честь. На банкете присутствовали практически все, кто завоевал себе имя в искусстве, и литературе. «Этот обед был чем-то вроде вспышки магния», — говорит Аполлинер, чрезвычайно этим удовлетворенный.

После того как Аполлинер выходит из больницы, Пикассо рисует его; это реалистический портрет, Гийом изображен на нем в форме с военным крестом на груди и с перевязанными головой и рукой (его левая рука пока не действует).

В творчестве Пикассо появляется все больше реалистических работ. Это натюрморты: компотница с бананами и яблоками, которые лишь слегка деформированы, или сахарница; это его любимые «Арлекины» — арлекины, держащие колотушку, маску или играющие на гитаре.

Очень часто реалистические рисунки и картины — это всего лишь черновик, на котором отрабатывается затем упрощение структуры, распределение черт, кубистская трансформация.

Итак, в творчестве Пикассо намечается новый поворот, подготавливаемый его реалистическими рисунками, портретами друзей. Эта перемена определяется сочетанием и

взаимодействием множества обстоятельств. Прежде всего сам Пикассо начинает испытывать внутреннюю потребность в обновлении, которая и позволила множеству факторов воздействовать на пего. Одним из таких факторов, приведшим его в конце концов к примирению с традиционным классицизмом, было его положение иностранца. «В то время, когда людьми управляла ненависть, когда романская осмотрительность… восставала против туманной немецкой метафизики, чувствовал ли он, что в него тычут пальцем, обвиняя в том, что он — «тайный враг»? Хотел ли он стать настоящим французом? Отразились ли в картинах его душевные терзания?». Такой вопрос задает себе Уде. Если картины отразили переживания Пикассо, то отразили они и выход, который он сам для себя нашел: для него это победа, одержанная над самим собой.

Ко всем его переживаниям добавляется еще одно, самое большое: умирает Ева. Однако как это ни потрясло Пикассо, он не из тех, кто надевает траур и живет воспоминаниями о прошлом. Глубокое потрясение выражается у него в стремлении сменить дом, уехать оттуда, где все ему знакомо и неумолимо напоминает о счастье, которого уже не вернешь. И теперь, и в будущем, каждый раз когда Пикассо расстается с женщиной, которую он любил, он меняет квартиру или даже город. Каждый его переезд означает либо уход любимой женщины, либо пробуждение новой страсти в нем самом. После смерти Евы он покидает Монпарнас и поселяется в маленьком домике в Монруже. Во время этого переезда большинство «предметов», сделанных им из бумаги, олова или цинка, ломаются или исчезают бесследно. Однажды к нему в дом забрались воры, но унесли они только белье. Гертруда Стайн вспоминает, как Пикассо, еще в то время, когда он почти никому не был известен, говорил: «Как было бы хорошо, если бы пришли воры, но только настоящие профессиональные воры, а не любители, и унесли бы мои рисунки и картины». Теперь он известен, но все равно кажется разочарованным, потому что воры предпочли белье его картинам.

В этой новой атмосфере возобновляются его любовные похождения, не имеющие ни значения, ни будущего. Пикассо сделал набросок, изображающий его самого сидящим за столом, по обе его стороны расположились две собаки, а напротив сидит очень грациозная дама. Мимолетные приключения оставляют его свободным для большой страсти.

Новое событие определит направление его жизненного пути, у события этого — лицо очень молодого человека, тонкого, с лицом до такой степени узким, что оно кажется состоящим из двух соединенных вместе профилей, с живым взглядом, с

большим, очень подвижным ртом, с телом эфеба, чья гибкость напоминает о кошачьей ловкости и узоре лиан. Встретив Жана Кокто, Пикассо попросил его попозировать для «Арлекина», но кубистское полотно не передало черт модели. Тем не менее для Пикассо Кокто навсегда остается воплощением его любимого персонажа. В 1955 году Кокто избрали во Французскую Академию. Когда он попросил Пикассо сделать эскиз для его шпаги академика, художник прислал ему целую серию потрясающих рисунков, на всех было изображение Арлекина в двурогом колпаке; на колпаке сидел петух с длинным хвостом, полукружием спадавшим до ног птицы, образуя эфес.

В начале 1917 года возникает мысль о довольно странном проекте. Только Жан Кокто, со своим даром убеждения, со своей способностью увлечь друзей, мог подавить сопротивление обыкновенно столь приверженного своим привычкам и распорядку Пикассо, всю жизнь остерегавшегося любой авантюры, которая была связана с деньгами. Кроме того, Кокто обладал способностью превращать нечто исключительное в очевидность. «Моя встреча с Пикассо в 1916 году изменила всю мою жизнь, — напишет он. — Я верю, что смог украсить его жизнь короной врага педантизма, которая, увы, была для него внове».

Идея этого неожиданного сотрудничества родилась давно. Кокто тогда мобилизовали ив 1915 году он приехал в Париж в отпуск. Однажды Кокто слушал, как Сати играет в четыре руки вместе с Виньесом «Фрагменты в форме груши». Между Жаном и Сати установилось нечто вроде телепатической связи и вдохновило их на мысль о создании балета, который должен был называться «Парад». Уезжая через неделю на фронт, Кокто оставил Сати целый ворох заметок и набросков, содержащих основные темы. По замыслу Кокто, балет должен был напоминать о мюзик-холле, главными его персонажами будут китаец, акробат и молоденькая американка. Идея эта очень нравится руководителям русского балета, с которыми Кокто познакомился через Дягилева. Они решают ставить балет в Риме. То обстоятельство, что Кокто предложил именно Пикассо сделать эскизы костюмов и декораций, представляется совершенно естественным, ведь оп был автором многочисленных «арлекинов», «жонглеров» и «акробатов». Но дело было в том, что Пикассо никогда не занимался театральными декорациями, совершенно не интересовался музыкой и уж совсем ничего не знал о «Русском балете», выступавшем в Париже в 1911 и 1913 годах.

При мысли о том, что придется куда-то ехать, Пикассо испытал ужас и отвращение, это было вопиющим нарушением всех его привычек, всего распорядка. «Я заставил его чуть ли не

силой, — не без гордости говорит Кокто, — никто из его друзей не верил, что он поедет». Было и еще одно обстоятельство: атмосфера, царившая в те годы на Монмартре и Монпарнасе, был пронизана непримиримостью. Это был суровый период кубизма. Единственно приемлемыми источниками развлечения считалось только то, что могло уместиться на столике кафе, например, испанская гитара. А рисовать декорации, да еще для русского балета (эта молодежь не знала Стравинского), считалось чуть ли не преступлением. Поездка Пикассо в Рим был воспринята как скандальная экстравагантность, поскольку «кодекс кубистов» запрещал какие бы то ни было поездки, кроме перемещений между площадью Аббатисс и бульваром Распай в Париже.

Но — так было всегда — если Пикассо принимает решение, он больше никого не слушает. Он уже подготовил и упаковал в маленький ящичек макет «Парада» с фасадами домов, деревьями и ярмарочным балаганом. Уезжая, он прощается с Гертрудой Стайн, только что вернувшейся из Испании, Пикассо заходит к ней в обществе стройного и элегантного молодого человека, который небрежно опирается на его плечо. «Это Жан, — заявляет Пикассо, не вдаваясь в объяснения, — и мы уезжаем в Италию». Он был очень возбужден этой мыслью. «Ему необходимо было сменить обстановку», — считает Гертруда.

Они сдут вдвоем, потому что Сати отказался покинуть Аркей. Сам отъезд уже похож на праздник или на неожиданные каникулы. Пикассо смеялся как ребенок.

Балет ставил хореограф Леонид Мясин. Идея Кокто открывает совершенно новые возможности: Сергей Лифарь писал потом, что новшество это, безусловно, носило литературный характер, но оно стало началом целого хореографического стиля. Как почти во всяком значительном театральном произведении, результат был достигнут благодаря случайному сотрудничеству, импровизации и даже неудаче. В первой версии балета отсутствовали самые блестящие персонажи — «Менеджеры»; предполагалось, что громкоговоритель одной короткой фразой, положенной на музыку, должен охарактеризовать каждое действующее лицо спектакля. «Когда Пикассо показал нам свои эскизы, мы поняли, насколько интересно было бы ввести в балет, помимо традиционных, лубочных героев, еще и персонажи, лишенные человеческих черт, сверхчеловеческие, которые должны будут олицетворять ложную сценическую реальность, сводя настоящих танцоров к роли марионеток». Для Китайского фокусника Пикассо придумывает костюм, ставший впоследствии известным: красный, черный, желтый и белый, весь в закручивающихся спиралях, полосах и штрихах, которые

напоминают картину восходящего солнца и дымок от ловких фокусов артиста. Акробаты — их двое вместо одного — «простодушные, очень ловкие и бедные», пришли из «розового периода» Пикассо. «Мы попытались облечь их в то меланхолическое состояние, которое свойственно цирковым представлениям в воскресные вечера». «Менеджеры» же, напротив, «дикие, невежественные, вульгарные, крикливые, вредящие всему, с чем они соприкасаются, и вызывающие ненависть, смех и недоумение толпы странностью своего вида и своих нравов». Для них Пикассо выстраивает гигантские кубические конструкции, которые становятся как бы движущейся частью декораций, их масса, кажущаяся совершенно реальной, производит желаемый эффект, превращая танцоров из плоти и крови в марионеток. Французский «менеджер», представляющий Китайского фокусника, покрыт щитами с изображением разнообразных знаков, каких-то трубок, изломанных и наложенных друг на друга плоскостей, словом, это увеличенная картина художника-кубиста, пришедшая в движение. «Менеджер» из Нью-Йорка, восхваляющий достоинства своей протеже, выходит на сцену в ковбойских сапогах, а на голове его возвышается небоскреб. Третий «менеджер» по замыслу должен был появляться верхом на лошади, но поскольку ему во время репетиций никак не удавалось сохранить равновесие — он все время соскальзывал с седла и грохался на сцену, — накануне премьеры от лошади все-таки решили отказаться. Эти люди-декорации лишь с большим трудом перемещаются по сцене, но сама их неподвижность «отнюдь не обедняет хореографию, но побуждает ее порвать со старыми традициями и искать вдохновения не в том, что движется, но в том, вокруг чего происходит движение», — говорит Жан Кокто.

Костюмы «Менеджеров», задуманные в лучших традициях кубизма, абсолютно не соответствуют занавесу, макет которого Пикассо также сделал еще в Париже; на нем изображены персонажи из его «розового периода»: наездница, Арлекины, гитаристы. Однако цвета здесь гораздо более насыщенные, а стиль настолько четко обозначен, что граничит с пародией на народные представления. Пегас со связанными крыльями, изображенный здесь же, должен был фигурировать на сцене, но когда постановщик привозит его каркас, он оказывается настолько плохо сделанным, что напоминает скорее лошадь из фиакра Фантомаса. «Гомерический хохот труппы и машинистов побудил Пикассо оставить его, как есть», — вспоминает Кокто и прибавляет: «Мы не могли предположить, что публика так плохо воспримет единственную уступку, которая была ей сделана».

На премьере в Париже причиной для скандала стала также музыка Сати. Кокто со своим авангардным чутьем считал, что для «Парада» подойдет шумный аккомпанемент, музыка будущего, а также создающие иллюзию реальности звуки: шум самолета, экспресса, пароходной сирены, аппарата Морзе. Однако в последний момент от всего этого пришлось отказаться из-за отсутствия сжатого воздуха, в спектакле слышен был только стук печатных машинок; эта «смехотворная возня с печатными машинками» возмутила критиков.

То ли не сознавая враждебности критики, то ли не беспокоясь о ней, Пикассо и Кокто работают увлеченно и с откровенным удовольствием. «Мы жили полной жизнью и дышали полной грудью», — пишет Кокто. Репетиции проходят в «Подвале Тальони» в атмосфере веселья и полного согласия. Но в Риме они не только работают. Пикассо свел знакомство с «весельчаками-футуристами». Кроме Леонида Мясина он встречается со всеми теми, кто, так сказать, вращается вокруг русского балета: с Дягилевым, Стравинским, сочиняющим музыку к «Фейерверку», с Семеновым и Бакстом. Он рисует их в своей римской мастерской, и эти рисунки, в которых странным образом сочетаются кубистские костюмы и чрезвычайное сходство моделей, составляют целый альбом, запечатлевший данный период жизни художника.

Но среди сделанных тогда набросков нет ни одного, из которого стало бы ясно, что художник находится в Риме, что Италию он видит впервые, нет ничего, что напоминало бы о славном прошлом города, нет великолепных зданий и живописных улиц, ничего. Пикассо живет настоящим, репетициями в Подвале Тальони, постановкой, костюмами, декорациями. Создается впечатление, что он так и не видел ни греческих и римских статуй, ни Сикстинской капеллы. Впрочем, по словам Канвейлера, это так и было. Все это он увидит немного позже, и античные богини и воскресшие полубоги эпохи Возрождения ввергнут его в в состояние творческого шока, который через некоторое время повлияет на творчество Пикассо, лицо его искусства снова изменится.

Не осталось никаких свидетельств ни о его поездке в Неаполь и Помпеи, ни о посещении Флоренции, ни о встрече с Кватроченто. Но придет время, и на его полотнах возникнут Венеры, исполненные почти животного спокойствия, грациозные фигурки Танагры, гигантши — сестры атлетов Микеланджело. Его врожденная восприимчивость во время поездки по Италии особенно обострилась.

Рим для Пикассо стал не просто тем местом, где он

лихорадочно работал в той новой для себя области, о которой раньше не имел ни малейшего представления. Здесь было много встреч со старыми и новыми друзьями; он познакомился с артистами. «Мы гуляли при свете луны с танцовщицами», — вспоминает Кокто. Лунный свет делает женские лица таинственными, это действует на Пикассо, он ведь ни в кого не влюблен и свободен. Среди танцовщиц есть одна девушка, Ольга Хохлова. Она была дочерью генерала и начала танцевать слишком поздно, чтобы стать звездой, первых ролей ей никогда не давали, но у нее были чистые правильные черты лица, гладкая кожа, вся натура ее пронизана той женственностью, которая всегда так волновала Пикассо. Сохранила она и неясную тоску по буржуазному укладу, хотя от привычного образа жизни отказалась совершенно добровольно; это и заставляло ее держаться несколько обособленно среди своих подруг. Вот это самое чувство собственного достоинства и привлекло больше всего Пикассо. Сам он уже так давно жил по законам, диктуемым лишь его собственной моралью и им самим выработанными принципами, что его глубоко тронуло стремление молоденькой девушки из аристократической семьи следовать принципам семейным, клановым, сословным. Пабло Пикассо, этот вечный бунтарь, вспоминает вдруг о буржуазных корнях своей собственной семьи и в нем внезапно тоже просыпается эта странная тоска по буржуазности, которой уж от него-то, казалось бы, совершенно нельзя было ожидать. Таким образом вышло, что приключение, в которое его увлек Жан Кокто, получило совершенно неожиданное развитие.

«Парад» был показан в Шатле 18 мая 1917 года. Программу составил Аполлинер. В этом новом эксперименте он усматривает начало новой серии представлений, которые перевернут все привычное в искусстве и нравах. Он говорит о новом духе. По такому случаю он со свойственной ему легкостью изобретает новое слово «сюрреализм». «Хорошенько все обдумав, — пишет он одному своему другу, — я приплел к выводу, что сюрреализм будет вернее, чем «сюр-натурализм», который пришел мне в голову сначала. Сюрреализма нет еще в словарях, так что им легче будет манипулировать, чем сюрнатурализмом, используемым уже господами философами».

Однако публика, не подозревая о том, что присутствует на представлении будущего, сопротивляется, а приговор критики и вовсе суров. «Каждое утро до меня доходят все новые оскорбления, причем некоторые — издалека, их авторы ругают нас, даже не удосужившись посмотреть спектакль или хотя бы послушать музыку к нему, — пишет Кокто одному из своих

друзей, — и поскольку бездонную яму все равно не наполнить, тем более, что пришлось бы начинать с Адама и Евы, я считаю более достойным не отвечать вообще». Позже он вспомнит, что один лишь Поль Судей взял на себя труд выступить в их защиту, сказав, что ни Сати, ни Кокто, ни Пикассо не были ни немцами, ни преступниками.

Снова показанный через 3 года, этот же самый «Парад» принесет его создателям и исполнителям огромный успех. Имя Пикассо останется связанным как с триумфом, так и со скандалом и станет известно гораздо более широкому кругу людей именно благодаря театру.

Провал балета отражается и на пьесе Аполлинера «Сосцы Тиресия», сыгранной через месяц. Пьесу эту шумно рекламировали его друзья, тем не менее она вызвала скандал такого накала, которого Аполлинер никак не ожидал. Час сюрреализма еще не пробил.

Пикассо неудачи закалили гораздо больше, чем Кокто или Аполлинера. То, как публика приняла «Парад», напоминает ему начало кубизма. Он привык ждать своего часа. А кроме того, он очень занят своими личными переживаниями.

Летом 1917 года он увозит Ольгу Хохлову в Испанию, в Мадрид и Барселону. Новая привязанность, видимо, более серьезна, чем предыдущие любовные истории. Ему хочется, чтобы эта женщина увидела его родину, он знакомит ее с родственниками. Ему хочется примирить славянский характер с испанским, а быть может, понять особенности того и другого. Он пишет Ольгу в испанской мантилье на ее тщательно завитых, уложенных правильными волнами волосах. Портрет настолько реалистичен, что его можно принять за фотографию. Эту картину он подарил своей матери, однако теперь она утеряна, ее нет среди работ, оставшихся в собственности его родственников в Барселоне.

И хотя пребывание его в Барселоне было весьма непродолжительным, к тому же новая страсть, казалось, полностью захватила его, он все же просит одного из своих барселонских друзей уступить ему на время мастерскую и принимается за работу. Он рисует «Балкон», это вид из мастерской, самый характерный для Барселоны пейзаж: колонна Христофора Колубма в окружении веера пальм, а на переднем плане — красно-желтое испанское знамя на фоне яркого неба, написанного почти в манере фовистов.

В сиянии каталонского лета Пикассо снова меняет манеру, делая это, как говорит Розамон Бернье, под влиянием атмосферы, света и времени года. Он пишет композицию, состоящую из

больших растекающихся плоскостей, очерченных кривыми линиями. Это совершенно не похоже на предыдущие его произведения, сам Пикассо говорит, что эта вещь «выбивается из общего строя».

Пишет он также — подчеркивая этим двойственное направление в своем искусстве, где соседствуют реалистические рисунки и кубистские композиции, — испанскую танцовщицу с высоким гребнем и мантильей на иссиня-черных волосах. Оказавшись снова там, где прошла его юность, Пикассо, казалось, вспомнил всех тех, кто его тогда окружал, мысленно воссоздал обстановку. На его полотнах появились предсказательницы, танцовщицы из мюзик-холла, страстные женщины.

Из Барселоны Пикассо отсылает Гертруде Стайн (она находилась тогда на юге Франции в качестве официального представителя Американского фонда помощи раненым) очаровательную маленькую картину, изображающую гитару. Он пишет ей, что собирается жениться на девушке, настоящей порядочной девушке из хорошей семьи. В конверт он вложил фотографию сделанного им портрета Ольги Хохловой.

Когда Гертруда Стайн снова поселяется в Париже, уже подписан мир. Однажды Алисе Токлас приходит в голову мысль сделать но этой маленькой картине вышивку. «Я обещала ей скопировать вашу картину на канву», — говорит Гертруда Пикассо. Тот улыбается слегка презрительно: «Если кто-нибудь это и сделает, то только я». И терпеливо переносит на канву контуры своего произведения. Эта вышивка исчезнет во время оккупации Парижа.

Увлекшись вышиванием, через несколько лет (это было приблизительно в 1929 году) Алиса попросила Пикассо сделать для нее несколько рисунков прямо на канве. Это черные арабески на сером фоне, окружающие яркие цветные пятна: красные, желтые и коричневые. Это белая рука, также на сером фоне, среди волнистых зеленых и черных линий.

Эти мотивы были скрупулезно воспроизведены на спинках и сиденьях двух маленьких кресел в стиле Людовика XV. Когда же их попытались продать, покупателей нашлось очень много, только одни желали приобрести кресла, а другие — вышивку, но и то и другое не хотел покупать никто.

Вернувшись из Испании в Париж, Пикассо обнаружил, что его домик в Монруже затоплен, так что на этот раз его переезду способствовал внешний фактор. Хотя в любом случае он, по своему обыкновению, сменил бы квартиру, как делал всегда, когда в его личной жизни происходили перемены. Однако сам он себя поисками не утруждает. Квартиру на улице Ля Бозси, 23

находит торговец картинами Поль Розенберг, пришедший на смену Канвейлеру. Его собственная галерея находится неподалеку от тех районов, в которых Пикассо жил раньше, но изменился и образ жизни. Достаток как бы сообщает ему желание жить нормальной жизнью, «войти в норму». Он сам становится похож на буржуа, настолько элегантным он никогда не был и никогда уже не будет: цепочка от часов, бутоньерка, приглаженные волосы, галстук-бабочка, уголок белого носового платка выглядывает из кармана пиджака.

В спальне стоят одинаковые металлические кровати, такие же, как и в соседних квартирах. Пабло Пикассо обустраивается в своей новой жизни как человек, оставивший позади все юношеские проказы и готовый забыть о богемной жизни молодых лет, о борьбе и голоде; он готов подчиниться буржуазной морали. На короткий миг начинает казаться, что жизнь его отныне потечет по мирному, спокойному руслу, через семейное счастье и официальные почести, к признанию Академии.

12 июня 1918 года в мэрии седьмого округа Парижа зарегистрирован его гражданский брак с Ольгой Хохловой. Однако молодая женщина не довольствуется этой формальностью. Ее свадьба — только такую она и считает настоящей — празднуется по православному обычаю со всей торжественностью в русской церкви на улице Дарю. В выборе свидетелей проявляется привязанность Пикассо к своему прошлому: кроме Кокто он приглашает Макса Жакоба и Гийома Аполлинера. А за несколько месяцев до этого, 2 мая, он сам был свидетелем (вместе с Амбруазом Волларом) на свадьбе Аполлинера; религиозная церемония состоялась в церкви Святого Фомы Аквинского. Аполлинер также женился на «настоящей девушке», Жаклине, друзья называют ее Руби; она ухаживала за ним, когда он лежал в больнице со своей ужасной раной, а потом — когда он заболел воспалением легких. Все эти болезни измучили Аполлинера. Ему тридцать восемь лет, он знает, что молодость прошла, его страсть к приключениям исчезла безвозвратно. Как и Пикассо, ему хочется уравновешенной семейной жизни, тем более, что в молодости он был этого лишен. Он надеется на жизнь в достатке, а также — на официальное признание своих заслуг. Аполлинер был просто потрясен, обижен и унижен, когда ему отказали в ордене Почетного легиона, о котором для него просил министр колоний, взявший его под свое покровительство. Он считает теперь себя консерватором, отвергая свое прошлое. «Что же касается обвинений в том, что я разрушитель, я решительно отрицаю это. Я никогда и ничего не разрушал, напротив, пытался построить», — пишет он одному из

своих друзей. Война близится к концу. Отныне Аполлинер надеется, что дороги, по которым он пойдет, не будут случайными каменистыми тропинками, это будет прямая проторенная дорога, параллельная той, по которой, видимо, пойдет теперь и Пикассо.

Однако в Париже свирепствует испанка, ослабленный болезнями организм Аполлинера ие способен противостоять этому ужасному гриппу. Он в коме. Ночь с 9 на 10 ноября Пикассо с женой проводят у Аполлинера. На улучшение надежды нет.

Пикассо стоит перед зеркалом в отеле «Лютеция», когда ему по телефону сообщают о смерти его друга Аполлинера. С этой потерей заканчивается еще один период в его жизни. Пикассо понимает, что эта смерть означает для него, для всех их общих друзей. Молодость ушла вместе с Гийомом.

Уже очень давно Пикассо не пишет автопортретов. Когда я спрашиваю его о причине, оп просто небрежным жестом указывает на свое лицо. И говорит: «Если бы не было зеркал, я не знал бы своего возраста». Однако многие художники рисовали себя как раз тогда, когда годы наложили уже на них неумолимый свой отпечаток, когда проступило их собственное лицо. Я спрашиваю Пикассо, когда он рисовал себя в последний раз. Он отвечает, не колеблясь: «В день смерти Гийома Аполлинера». Итак, последнее его изображение, сделанное им самим, отразило испуганный взгляд и немой вопрос, прощание с молодостью. Больше он в свое лицо не вглядывался, утратив к нему интерес навсегда.

ГЛАВА X

Пробуждение античного источника

(1918–1923)

ГЛАВА X

Пробуждение античного источника (1918–1923)

«Пикассо всегда создает что-то прекрасное, когда у него есть время между русским балетом и светским портретом», — пишет Хуан Грис Канвейлеру в августе 1919 года, пишет не без горечи, а когда через несколько лет Дягилев доверит ему, наконец, написать декорации для балета, эта «нервная и причудливая

обстановка» внушает ему чуть ли не отвращение, он жалуется на адскую жизнь и бесконечные недоразумения.

У Пикассо нервы покрепче, он обладает счастливой способностью не обращать внимания на надоедливых людей, а также чувством юмора. Несмотря на провал «Парада», Дягилев снова обращается к нему. Дягилеву не без труда удалось поддержать свою труппу, они совершили турне по Северной и Южной Америке, а теперь, вернувшись в Европу, он понимает, что европейская публика уже устала от русских народных мотивов. Поэтому он ищет другое направление и решает поставить «Треуголку» на музыку Мануэля де Фаья, так что кажется совершенно естественным, что выбрал он именно испанского художника. Пикассо обращается к традициям своей родины. На пего нахлынули воспоминания, столь благотворные для счастья созидания. На занавесе он изображает арену, где проходят бои быков, зрителей: женщин в мантильях и мужчин в сомбреро. Для основной декорации он рисует маленький мост с большой аркой. Основные цвета: розовый с сизым отливом, бледная охра, синее звездное небо, все это напоминает его собственный «розовый период» и способствует триумфу «Треуголки» на премьере в лондонской «Альгамбре», состоявшейся 22 июня 1919 года. Пикассо заканчивает костюмы в последний момент, уже за кулисами, прямо на артистах, включая Карсавину. Костюмы производят ошеломляющий эффект.

Бывший затворник Бато-Лавуар впервые видит Лондон. Толпа его уже пе пугает, он не боится поездок, временно он стал общительным. Он не выискивает больше уединенные заброшенные деревушки, чтобы провести там отпуск. Лето 1918 года он проводит в Биаррице, а в 1919 едет в Сен-Рафаэль. В нем чувствуется безмятежность, какое-то облегчение, которое выражается как в том, что он примирился с обществом, так и в его возврате к традициям, к «различимому» сюжету.

Вскоре после своего возвращения в Париж Пикассо принес Гертруде Стайн маленькую картину «Яблоко» — всего одно крепкое маленькое яблоко, напоминающее по манере Дюрера. Когда Пикассо только познакомился с Гертрудой, у нее была картина Сезанна, изображающая три маленьких зеленых яблока. Когда — еще перед войной — брат Гертруды уехал из Парижа, чтобы поселиться в Италии, они разделили коллекцию, купленную на общие деньги. Лео Стайн увез почти всех Матиссов, Гертруда же сохранила почти всех Пикассо. Среди картин, увезенных Лео, по ошибке оказалась и та небольшая картина Сезанна, к которой Гертруда была очень привязана. Она хотела ее забрать, но ее настойчивость пробудила интерес брата к полотну.

Она предложила ее у него выкупить и была очень разочарована, когда Лео отказался. Пикассо прекрасно помнил об этом неприятном происшествии. Поэтому, когда закончилась война, он принес свою маленькую картину Гертруде. «Это чтобы немного утешить Вас от потери яблок Сезанна», — сказал он, улыбаясь.

После своей поездки в Италию, явно под влиянием итальянских маньеристов, Пикассо пишет своих «Купальщиц» (Музей Гарвардского университета) с их изменчивыми вытянутыми обнаженными телами и непреодолимой чувственностью.

Итальянские ростки особенно заметны там, где они пересекаются с его прошлым, с теми сюжетами, которые ему знакомы, которые постоянно присутствуют в его искусстве. Еще в 1917 году в Монруже он нарисовал китайской тушью «Сидящего Пьеро» в широком костюме и мягкой шляпе, «Сидящий Пьеро» 1918 года (Музей современного искусства, Нью-Йорк) — это вариант той же самой темы, по это уже и Пьеро из комеди дель арте, прекрасный грустный Пьеро, держащий в руке маску, на лице его задумчивая улыбка; он ждет Коломбину. Это театральный Пьеро, написанный в безжалостных огнях рампы, отбрасывающих на его удлиненное лицо и белую одежду красные, фиолетовые и зеленые отсветы; открытая книга, лежащая на красной скатерти стола, это, по всей видимости, сборник стихов, которые он перечитывает, ожидая свою подругу.

Вернувшись в мир комеди дель арте, Пикассо вдруг обнаруживает, что Дягилев также занимается изысканиями в этой области, желая восстановить традиционные элементы балета. Пикассо же забавляется реализмом, это проявляется не только в портретах его жены, которых множество и на которых она изображена в нарочито условных позах (например (собственность Пикассо), одна рука закинута на спинку кресла, в другой — веер, задумчивое лицо, прозрачное газовое платье, открывающее грудь, светский портрет, по выражению Хуана Гриса). Он рисует также и знакомые предметы — «Натюрморт на комоде» (1919 год, собственность Пикассо); фон — серая стена, груши в вазе, цветы со стилизованными арабесками стеблей, которым причудливые тени придают вид старинной гравюры.

Декорации для «Пульчинеллы», заказанные ему Дягилевым, должны были быть сделаны в том же духе старинного очарования. Пикассо представлял себе интерьер театра XVIII века, много позолоты на белом фойе, глубокая перспектива, потолок с украшениями в стиле барокко, ложи затянуты красным бархатом, хрустальная люстра. Целая серия рисунков китайской тушью и графитом, а также гуашью отразили все его усилия в этом

направлении. Кокто вспоминает их с сожалением, как, впрочем, и все костюмы, макеты которых с любовью были изготовлены Пикассо; они должны были воскресить под видом девушек и неаполитанских сутенеров память о старых марионетках, как музыка Стравинского должна была напомнить о Перголезе.

Но там, где, по словам Хуана Гриса, «никогда ничего не готово», где все — лишь «мешанина и невежество», декорации и костюмы, с такой любовью и тщанием придуманные Пикассо, так никогда и не увидят огней рампы. Кокто говорит, что были перепутаны даты, что хореограф Мясин ни о чем не предупредил декоратора, и в результате балет, поставленный в Риме, через день должен был быть привезен в Париж.

Пикассо вынужден импровизировать, изобретая костюмы на ходу и до предела упрощая декорации. Вместо задуманного роскошного декора он оформляет очень сдержанную рамку для маленькой сцены, на заднем плане — улица, уходящая вдаль. Дома на улице упрощены вполне в кубистском духе, вдали виднеются смутные очертания Везувия, над ним сияют огромная луна и звезды.

Спектакль «Пульчинелла» представлен 15 мая в парижской Опере. И Пикассо внезапно начинает пользоваться огромным успехом. Он общается со всеми знаменитостями. У него есть далее салон, где он принимает посетителей. Его квартира на улице Ля Боэси как будто специально предназначена для такого рода приемов, в ней — огромная столовая с большим круглым обеденным столом и маленькими круглыми же столиками в каждом углу. Пикассо пишет «Салон с посетителями»: перед камином в удобной позе сидит мадам Пикассо, рядом с ней стоит Кокто, у него пышная шевелюра, Пикассо изобразил характерный жест рук Кокто, он все время как бы вытягивал запястья из манжет. Напротив них — Сати, вид у него немного стесненный в противоположность природной грации и непринужденности Кокто. Тялеелые ботинки с гетрами Сати контрастируют с легкими туфлями его визави.

Пикассо пишет еще один портрет Сати, а также «Портрет Мануэля де Фалья», этот последний выполнен исключительно виртуозно, исключительно далее для Пикассо. Много раз он рисует Стравинского, не щадя свою модель: покатый лоб, большой рот с мясистыми губами, тяжелые руки.

В послевоенном Париже появляется множество новых течений и направлений, расчищающих себе дорогу сквозь развалины прошлого. Когда Хуан Грис хочет рассказать Калвейлеру о переменах, произошедших в сто отсутствие, он пишет: «Самое удивительное то, что появился целый цветник

новых поэтов».

Для Пикассо же прошлое пока еще совпадает с настоящим и наряду с совершенно реалистическими картинами он продолжает заниматься кубизмом. В 1919 году он пишет «Натюрморт на круглом столе» — произведение чисто реалистическое, но в том же самом году в Сен-Рафаэле появляется одноименный натюрморт (собственность Пикассо), написанный в самом строгом соответствии с традициями кубизма. Круглый столик, стоящий у открытого окна, передается плоскостями, как бы разрезанный пилой. Если сравнить картину с реалистическим «натюрмортом», создается впечатление, что художественное видение Пикассо раздваивается, а может быть, это просто несколько высокомерная забава мастера, желающего доказать всем, и себе самому в первую очередь, что он владеет самыми разными манерами в совершенстве.

В этот период открытое окно становится одним из любимых сюжетов Пикассо. Он часто рисует открытую застекленную балконную дверь, кованое железо балкона, голубые тени, падающие на розовый ковер, небо в белых облаках и сияющее море. Этот мотив становится основным на парижской выставке, организованной Полем Розенбергом в октябре и ноябре 1919 года. Картонные карточки с приглашением (это была первая попытка Пикассо в области литографии) были украшены одним из вариантов «Окна в Сен-Рафаэле». Несмотря на свое возвращение к реалистическим портретам и натюрмортам, на этой выставке Пикассо предстает перед публикой как художник-кубист. Кубизм перестал уже быть тем авангардным течением, которое проклинали критики и широкая публика. Когда в начале 1920 года в Париже состоялась большая выставка художников-кубистов (картин Пикассо на ней не было, оп выставлял свои работы только в частных галереях), выступивших единым фронтом, Хуан Грис с триумфом пишет Канвейлеру, что «она пользуется уверенным и прочным успехом, причем почти вся пресса принимает их — художников — всерьез. Даже господин Вокссль признал, что был не прав».

Но если кубизм и утратил свое бунтарское лицо, хотя бы просто потому, что его приняли, критика по-прежнему отрицательно относится ко всякого рода излишествам. В послевоенное время просыпается ностальгия но прошлому. Пикассо благодаря своей обостренной чувствительности предвосхитил эту тенденцию, которая постепенно становится всеобщей. С другой стороны, в этой победившей, но измученной стране снова оживляются ксенофобы. И как раз когда в побежденной Германии начинают стремительно развиваться

новые течения как в искусстве, так и в литературе, во Франции возрождается любовь к вечным ценностям. Все так же жаждут возврата классических традиций, как жаждут забыть ужасы войны и вернуться к нормальной повседневной жизни, к устойчивости и постоянству. У Пикассо классицизм проявляется в рисунках, сделанных в 1918 и в 1919 годах. Барр подчеркивает, например, что рисунок «Спящие крестьяне» был безусловно навеян «Турецкой баней» Энгра; однако наряду с влиянием Энгра просматривается уже и воздействие Микеланджело и с 1919 года в творчестве Пикассо начинает постепенно утверждаться тенденция к искажению преувеличением.

В пастели «Две обнаженные женщины» (коллекция Дугласа Купера, Кастильский замок) Пикассо нашел свою собственную интерпретацию того стиля, который будет у него называться «античным». Тела женщин короткие и приземистые, маленькие круглые груди, широкие напряженные шеи, выступающие икры, огромные руки. Головы слишком велики для их маленьких тел, правильные черты лица, Пикассо выписал их тонкой кистью: розовая кожа с сиреневатыми отсветами. Это — попытка найти новый стиль, к одному и тому же сюжету Пикассо возвращается снова и снова. В этом же году он пишет (также пастелью) «Двух обнаженных мужчин». Их туловища и конечности кажутся надутыми, зритель смотрит на них снизу и из такого положения видит маленькие головы с полустертыми чертами лиц. Такие головы появляются на многих картинах Пикассо данного периода и напоминают маленькие мумифицированные головы индейцев из Центральной Америки. На этом новом пути он обращается с человеческими телами как с глиной, пробуя снова и снова, выискивая нужный ему образ. В 1920 году определяется, наконец, его античный тип: «Голова женщины» (Музей современного искусства, Париж). Низкий лоб, укороченный нос, круглые глаза глубоко сидят в своих орбитах, как будто прорезанных в дереве, маленький рот с мясистой нижней губой угрюмо сжат; огромная рука с пальцами, толстыми, как сардельки, лежит на плече. «Гигантши» Пикассо внешне близки к дельфийской Сивилле, только это Сивиллы с огромными руками и ногами и с избытком плоти, в которой заключены сила и животное спокойствие.

На этот новый стиль Пикассо реагируют по-разному: кубисты — с горечью, а те, кто так и не осмелился пойти до конца в разрыве с традициями, испытывают тайное облегчение.

Время рождения «гигантш», твердо стоящих на земле, было для Пикассо тем временем, когда он сам обрел почву под ногами. Он как будто бы вытащил свои корни из испанской земли и посадил их в Средиземноморье. Добровольный изгнанник нашел

на юге Франции свой дом, свое место на земле.

Весной 1920 года в нем просыпается тоска по солнцу и морю. Перед его внутренним взором стоит картина, которую он должен запечатлеть во всем ее блеске. И вдруг этот воображаемый, придуманный им пейзаж он видит воочию, когда приезжает в Жуан-ле-Пен. «Я был просто потрясен: все было точно так же, как на той картине (Пикассо перенес на полотно свое видение еще в Париже). Тогда я понял, что этот пейзаж — мой».

Найдя свою мечту, он с живым интересом рассматривает все, что ее окружает. Он делает множество набросков в своем блокноте, рисует дома среди пальм, солнце над холмами, огород, хуторок за кипарисами. На чистых листках появляются изображения обычной церкви, какого-нибудь дома, решетки, пальмы и даже дорога с телеграфными столбами.

Пейзаж, который Пикассо пишет (все еще в кубистской интерпретации), это всего лишь несколько домиков в саду, но средиземноморское солнце становится источником фейерверка красок. Это похоже на декорации к балету. Дома белые или бледно-желтые, крыши красные, как у всех провансальских построек, красные и синие ставни резко выделяются на белом фоне стен, прямоугольные формы смягчаются волнистой линией крыш и решеток на террасах. Зеленый фон лужайки испещрен желтыми пятнами цветов. Над всем этим кубистским пейзажем плывет желтое солнце в форме глаза, окруженное белыми, красными и черными лучами.

Пикассо продолжает писать многочисленные кубистские натюрморты: сначала эскизы гуашью — на каждом из них он ставит дату, как бы желая запечатлеть все этапы развития темы, а затем — большое полотно маслом. На большинстве натюрмортов он изображает гитару или мандолину, лежащие на столе, а рядом ноты.

Естественно, что живя на побережье, Пикассо не может не писать купальщиков и купальщиц. У купальщиц, как правило, черты Ольги, ее грациозные плавные жесты, ее роскошные плечи. Уже в конце своего пребывания у моря Пикассо сначала делает карандашный набросок, а затем пишет гуашью античный сюжет, навеянный шумом морских волн, — «Похищение». Бородатый кентавр хватает прекрасную женщину; это было одно из первых обращений Пикассо к мифологии. Вместе с тем он продолжает писать кубистских купальщиков в полосатых костюмах и гигантских купальщиц, с шумом обрушивающихся в воду; они похожи одновременно и на классические статуи, и на изображения деревянных роботов с небрежно вырезанными руками.

В этот очередной переходный период Пикассо пишет большую картину «Пляж» (коллекция Уолтера П. Крайслера): тело женщины, огромное и бесформенное, с одной ногой и одной гигантской рукой, со слишком маленькой головой, вытянулось на пляже; другая женщина стоит рядом, одна ее нога слишком длинная, другая — слишком короткая и маленькая; третья женщина бежит по кромке песка, ноги ее огромны, руки похожи на крылья мельницы, голова же крошечная, как будто она находится на огромном расстоянии от туловища. Американский критик Соби первым сравнил это изображение со съемкой фотоаппаратом при плохо настроенном объективе. Создается впечатление, что Пикассо хотел ухватить движение в различных последовательных его стадиях; ноги бегущей женщины запечатлены в тот же самый момент, что и вид сверху на ее туловище по прошествии нескольких секунд. Эта расплывчатость времени и пространства приводит к настолько гротескной деформации, что некоторые критики усмотрели в подобных работах Пикассо пародию на пляжные сцены Ренуара, Сезанна и Матисса. В общем-то кажется вполне возможным, что, предаваясь разнообразным экспериментам в области времени и пространства, Пикассо мог решиться на пародию на некоторые произведения, может быть даже на те, которыми он восхищался.

Но самым важным приобретением Пикассо в то лето в Жуан-ле-Пене стал окончательно сложившийся образ его «гигантш», давно уже овладевших его мыслями. Казалось, они сами по себе вышли из этого песка цвета охры, из согретой солнцем земли, из морских волн, как будто сами они были частью средиземноморской природы, колыбели старинных цивилизаций.

Именно тогда Пикассо достиг высшей точки в своем мастерстве изображать удовлетворенную плоть, утоленные аппетиты, наслаждение животным покоем.

В его жизни все идет спокойно и счастливо. 4 февраля 1921 года появляется на свет его сын Пауло. Пикассо тут же превращается в страстного отца, что, впрочем, свойственно большинству испанцев, считающих рождение ребенка Божьим даром. Малышу едва исполнилось две недели, когда Пикассо первый раз рисует его у груди матери. Под рисунком он ставит дату: 19.02.1921 г. Затем он рисует его почти каждый месяц и не забывает датировать каждый рисунок. В рисунке сквозит восхищение чудом роста ребенка.

Естественно, что творчество Пикассо снова заполняет тема материнства. В 1921 и 1922 годах он пишет около десятка вариантов изображения матери и ребенка. Но это уже не те, преисполненные тоски и страха перед жизнью, матери «голубого

периода». Гигантская женщина — настоящая глыба плоти с огромными руками — сидит на низенькой скамеечке. Она настолько велика, что ребенок в ее руках кажется игрушкой. Вскоре «Материнство» Пикассо теряет всякую связь с реальностью. «Мать, сидящая в кресле» (собственность Пикассо) — это настоящий памятник силам плодородия, языческое материнство, как если бы он изобразил Цереру в виде неподвижной статуи. Однако она не похожа на римскую Цереру, у нее — египетский профиль, огромные ноги, а едва намеченные руки могли бы принадлежать гранитной статуе. Нет никакой связи между ней и ребенком, сидящим у нее на руках.

Бледные матовые цвета, используемые Пикассо для его картин с названием «Материнство», лишь подчеркивают нечеловеческий характер его богинь.

Хорошее настроение Пикассо еще усиливается благодаря тому обстоятельству, что Дягилев снова заказывает ему костюмы и декорации для очередного спектакля. На этот раз речь идет о сюите: андалузские песни и танцы, музыку пишет Мануэль де Фалья, используя народные мелодии. И Пикассо снова возвращается к своей идее, не состоявшейся при работе над «Треуголкой»: основной декорацией для балета должен быть интерьер театра. Однако тот, уже разработанный им, театр XVIII века кажется ему неподходящим. Он изображает театр XIX века: маленькая сцена, ложи, затянутые красным бархатом, черный фон и очень много позолоты. Забавляясь, он изображает в этих ложах публику XIX века. Один из эскизов пародирует «Ложу» Ренуара. Премьера «Квадро фламенко» состоялась в Париже, в театре «Гэте-Лирик» 22 мая 1921 года.

Лето этого года Пикассо проводит в Фонтенбло. Жена его чувствовала себя утомленной после рождения сына, поэтому они решили не уезжать далеко и просто сняли виллу в окрестностях Парижа. Пикассо рисует этот случайно выбранный домик снаружи и изнутри, причем на каждом рисунке также стоит дата. Он по-новому смотрит на детали: домик увит диким виноградом, и Пикассо тщательно выписывает каждый листик. Рисунок этот сделан китайской тушью и напоминает японский эстамп.

Здесь Пикассо пишет «Трех женщин у фонтана» (Музей современного искусства, Нью-Йорк). Центральный персонаж — мать с прямым и суровым профилем; у нее низкий лоб, круглый глаз, одна рука лежит на колене, другую она протянула к люльке, у которой стоит вторая женщина, третья же наполовину скрыта скалой, она наполняет амфору.

Образ трех женщин появляется на многих рисунках и набросках: Пикассо готовится к созданию большого

произведения.

Результатом его поисков становится картина, напоминающая барельеф эпохи варварского искусства. Фигуры снова упрощаются, цвет кожи приобретает кирпичный или терракотовый оттенок; массивные приземистые тела, слишком высокие груди, гигантские руки и ноги. Фон — матово-коричневый, без воздуха, зеленоватые скалы окружают этих «гигантш», которые избегают взглядов друг друга, довольствуясь угнетающим чувством присутствия.

Римская скульптура вдохновляет Пикассо, когда он пишет «Источник»: полулежащая женщина, держащая амфору. Лицо женщины лишено какого бы то ни было выражения, оно похоже на мраморное; огромные ноги согнуты, бесформенные руки усиливают впечатление тяжести, превращая ее в более тяжелую массу, чем скала, на которой она лежит. Она как будто способна массой своей раздавить небо и землю.

Тогда же, летом 1921 года в Фонтенбло, Пикассо пишет большую картину «Три маски» (Музей современного искусства, Нью-Йорк). Сюжет увлекает его настолько, что сразу вслед за первой он пишет вторую картину на ту же самую тему. У маленького стола рядом сидят три маски: Пьеро, Арлекин и монах, все с музыкальными инструментами, монах на коленях держит партитуру. Они больше натуральной величины, а накладывающиеся друг на друга плоскости, из которых они состоят, создают впечатление дрожи, охватившей всех троих. Они написаны плоско, на фоне теплого коричневого цвета, на котором резко выделяются белый и ультрамариновый цвета, а также красные и желтые ромбы костюма Арлекина. В противоположность матовым краскам «Гигантесс» «Три маски» блестят так, что напоминают эмаль, и это еще больше подчеркивает мрачность картины. Под столом, в тени, лежит призрачная собака со взъерошенной шерстью, странный компаньон мрачных масок.

Вторая картина под тем же названием (Музей искусства в Филадельфии) более компактна, в ней больше контрастов и красок, она лишена мрачности первой картины. «Три маски» стали апогеем эпохи кубизма для Пикассо.

Пикассо не устает смотреть на своего сына, он рисует его снова и снова: серьезным, как все маленькие дети, в маленькой шапочке или за едой, с ложкой в руке. Это — история первого года жизни ребенка. Некоторые из этих картин и рисунков настолько точны, что похожи на фотографии. Постоянным источником восхищения становятся для Пикассо ребенок и прекрасная женщина на берегу моря. Ребенок играет с голубем,

женщина легко касается губами головки малыша.

Эти новые «Материнства» так же далеки от матерей «голубого периода», как и от гигантесс. Тяжелый триумф утоленной плоти уступает место радости жизни без тяжести и теней То, что происходит в это время с Пикассо, Гертруда Стайн сравнивает с «розовым периодом», но это «розовый период» зрелости: он также воздушен, как и первый, но из него изгнана неуверенность. Он, безусловно, снова создает языческих богинь, чувственных и грациозных. Но это уже не мать и дитя, которых соединяет нежность, это Венера, приглашающая Купидона поиграть с ней.

Зимой 1922 года Пикассо рисует сцепы Аркадии. К нему возвращаются воспоминания об Италии, он осмыслил их по-своему, и уже кажется, что античное искусство стало привычным в его творчестве, и он только так всегда и видел реальность.

Кокто также вернулся к классическим сюжетам, взявшись за «Антигону», пьесу должны играть в конце декабря 1922 года. Он просит Пикассо сделать для нее элементы декораций и античные маски, и все это — накануне генеральной репетиции.

Итак, актеры, автор и Пикассо собрались в зале, перед сценой с неоконченными еще декорациями. «Полотно цвета мыльных пузырей изображало вход в ясли. Справа и слева были устроены прорези, а посередине, так сказать, в воздухе, отверстие, через которое должен слышаться хор». Вокруг этого отверстия были прикреплены маски, сделанные Пикассо или самим Кокто по моделям Пикассо. А под масками, — рассказывает Кокто, — «висела белая доска. Ее надо было оформить так, чтобы создать впечатление, будто вся эта декорация сделана на скорую руку; и вместо того, чтобы похоже или непохоже — а это обходится одинаково дорого — воссоздавать обстановку, мы хотели лишь передать ощущение знойного летнего дня. Пикассо в задумчивости прохаживался по сцене. Потом он потер доску палочкой сангины. Эта доска стала постепенно превращаться в мрамор, так как из-за шероховатости ее поверхности сангина легла неровно. Затем он взял бутылочку с тушью и наметил основные линии рисунка. Затем закрасил черным несколько пустот, и все увидели три колонны. Колонны появились настолько неожиданно, что мы зааплодировали».

Кокто спросил потом Пикассо, рассчитал ли он появление этих колонн или сам удивился, когда они возникли. «Он ответил мне, что сам ничего такого не ожидал, но что всегда есть бессознательный расчет и что дорическая колонна, как и гекзаметр, рождена чувственным исчислением, и он, возможно, открыл ее точно так же, как, наверное, в свое время это сделали греки».

Богини Аркадии, нимфы с гибкими телами и цветами, вплетенными в волосы, никогда уже не исчезнут из творчества Пикассо. В часы самых тяжких испытаний они будут прокладывать в его искусстве светящуюся дорожку, а уйдя из его картин, они с триумфом утвердятся на рисунках, гравюрах и литографиях.

Самое удивительное то, что античность и кубизм в творчестве Пикассо постоянно сосуществуют. Его даже упрекают в неискренности. Но если он способен воплотить самую чистую гармонию в доступной и соблазнительной форме, то кубистское его видение соответствует его потребности в дисциплине и строгости.

В Динаре, где Пикассо вместе с семьей проводит лето 1922 года, он пишет «Вакханок», двух «гигантесс», бегущих по пляжу, сотрясая землю. Эта маленькая гуашь позже послужит моделью для занавеса одного из балетов Дягилева, «Голубого поезда». Это балет-оперетта, либретто напишет Кокто, а музыку — Дарию Мийо, премьера состоится 20 июня 1924 года в театре на Елисейских полях. Там же, в Динаре, а потом в Париже в течение зимы 1923 года Пикассо пишет около тридцати натюрмортов, почти все они маленьких размеров и упрощены, «очищены» до предела. «Гитара на камине» (галерея Розенгарт, Люцерн) написана на фоне стального и ультрамаринового цветов довольно скупыми красками: охра и красный цвет чередуются с черными полосами. В основном же он изображает стаканы, компотницы, бутылки, пачки табака, предметы самые обычные, но в них Пикассо каждый раз находит что-то новое, увлекающее тем, что, по словам Клода Роже-Маркса, «в них есть мерзкого или чудесного, в этих вещах, отвлеченных от обычной своей судьбы».

Во всех натюрмортах, написанных в Динаре, доминируют прямые полосы, темные на светлом фоне или светлые на темном, иногда рельефные. Единственной вариацией на обычную для Пикассо тему стало появление на его картинах рыбы — как-никак берег моря, — иногда она лежит на газете, иногда рядом с бутылкой, стаканом, компотницей или лимоном. Некоторые из этих натюрмортов нарисованы карандашом или масляной эссенцией, в большинстве своем они одноцветны.

«В течение 1923 года, — рассказывает Гертруда Стайн, — он рисовал с огромным удовольствием, почти так же плодотворно, как в свой первый «розовый период», все у него в розовых тонах». Он действительно весь отдается рисунку, его картины — это рисунки кистью, краски же лишь как бы аккомпанируют линиям.

С большой любовью пишет он портреты своих близких. В Антиб, где он проводит очередное лето, к нему приехала мать. Он

рисует ее портрет так, чтобы он ей понравился: немного полноватая старая дама с тщательно уложенными волнистыми волосами. На этом приятном лице, чьи черты с возрастом лишь смягчились, выделяются черные глаза с очень длинными ресницами, которые она передала своему сыну, у рта же залегла слегка ироничная складка.

Пикассо пишет множество портретов своей жены; она задумчива, кудрявая голова ее опирается на руку, скульптурный лоб, крупный нос. В одном из этих портретов узнается модель «богинь за туалетом», очарованно смотрящихся в зеркало.

Но чаще всего он все-таки рисует своего сына: открытый взгляд, короткая верхняя губа, ямочка на подбородке. Он рисует его в белой шапочке в гонкую черную полоску; затем, в два года, сидящим за маленьким столиком, тяжелая голова его склонена над белым листом. Не очень еще уверенно держась на маленьких ножках, Пауло ведет на веревочке белого ягненка, на этом портрете видно, что именно он служил моделью Купидона в античных полотнах. Ребенок сидит на ослике, вид у Пауло немного обеспокоенный. И если Пауло выписан большими, накладывающимися друг на друга плоскостями, то ослик совершенно реалистичен и передан с поразительной скрупулезностью. Этот портрет сделан на самом деле с фотографии.

Пикассо, играючи, распоряжается всеми возможностями, которыми обладает, и в это время к нему возвращаются его старые любимые темы, как тоска по прошлому. Начиная с 1921 года он снова рисует бои быков. На картине, написанной в 1923 году, он изобразил уголок арены с умирающей белой лошадью. Гибнущая лошадь останется постоянной темой Пикассо, к ней он снова и снова будет возвращаться.

А Арлекин и Пьеро входят в повседневную жизнь Пикассо. Он рисует своего трехлетнего сына в костюме Арлекина — желто-голубые ромбы и кружева вокруг еще по-детски округлой шеи. Ребенок явно чувствует себя немного неловко, сидя на краешке кресла (это кресло в стиле Луи-Филиппа часто появляется на картинах Пикассо). Лицо ребенка, гладкое и круглое, с бахромой рыжеватых волос выписано, как на миниатюре, черные глаза выделяются на нежной розовой коже, маленький рот цвета коралла;

Пикассо написал его в той же манере, что и Гойя — своего внука Мариано. Еще через год Пауло позировал отцу в костюме Пьеро с напудренным лицом на фоне синего средиземноморского неба.

Тогда же, в 1923 году, Пабло изобразил сына в роскошно

расшитом костюме тореро: мальчик задумчиво склонил голову, на заднем плане видны аркады арены, воспоминания о детских мечтах самого Пабло: в восемь лет ему ужасно хотелось походить на прекрасных всадников, сражающихся с быком. Теперь он наделил Пауло костюмом, который сам так никогда и не примерил.

Появляются «Венеры в венках из цветов» и «Купидоны», в Венерах узнаются черты Ольги, а Купидон — это Пауло. Но уже все эти богини, «Женщины в белых одеждах» (Музей современного искусства, Нью-Йорк) или женщины в голубых вуалях постепенно утрачивают свой земной облик. Его нимфы приобретают неземную грацию; пропорции (эти слишком короткие ноги для слишком длинных туловищ) выравниваются, широкие бедра утончаются, черты становятся тоньше, античная вселенная Пикассо выступает во всей своей совершенной чистоте.

В это же время рождается новый персонаж, олицетворение животного вожделения, взирающего на предмет своей страсти. В картинах «Флейта Папа» и «Три Грации», написанных в 1924 году, Пикассо достигает вершины в своей античной теме.

Завершается еще один период в творчестве Пикассо, это похоже на закат солнца. Гертруда Стайн: «Пикассо всегда испытывал потребность опустошить самого себя, и вся его жизнь была непрерывным повторением этого самоопустошения… Потом все говорят ему, что он изменился, но на самом деле это пе так: он опустошается, затем начинает все сначала…».

ГЛАВА XI

«Искусство не бывает целомудренным»

(1923–1931)

ГЛАВА XI

«Искусство не бывает целомудренным»

(1923–1931)

Занавес к балету «Меркурий» стал как бы открытием нового мира. На фоне синего сумеречного неба выделяются так хорошо знакомые Пикассо персонален: большой белый Арлекин и красный Пьеро. Однако они не похожи на те маски, которые изображал Пикассо' на своих картинах раньше; они расплывчаты

и неопределенны, как будто их собственные призраки.

Этот балет ставился для «Парижских вечеров», устроенных графом Этьеном де Бомоном. То, что показали публике 15 июня 1924 года, было не столько балетом, сколько просто пластическими позами, придуманными все тем же Леонидом Мясиным на музыку Эрика Сати. Этюды костюмов и декораций полностью соответствуют по стилю занавесу: плавные линии и волнистые контуры. В первую очередь Пикассо интересовал процесс движения. Вместо обычного неподвижного фона, на котором развивается танец, он представил себе фон, состоящий из движущихся элементов, больших призрачных фигур с крошечными головками. А, например, в сцене «Ночь» помимо движущихся на железной проволоке фигур впечатление еще усиливалось благодаря присутствию на сцене — в глубине — спящей женщины. Барр сравнивает эту декорацию с тем, что позже назовут «свободными формами»: случайные формы, произвольно изображенные кривые линии, иногда смутно напоминающие что-то живое, а иногда просто похожие на разорванные облака. Одним из первых создателей таких форм был художник-дадаист Ганс Арп.

Пришло время бунта против застывших форм как в искусстве, так и в литературе. Бунт этот зародился еще во время войны в нейтральной Швейцарии, вдохновителем его оказался рассеянный поэт по имени Тристан Тсара, румын по происхождению, космополит по образу мыслей. Движение «дада» отвергает «кубистские и футуристские академии, все эти лаборатории формальных идей». В послевоенной Германии, например, движение «дада» объединяет в основном тех, кто так и не дождался революции, и носит социальный характер, но в Кельне под влиянием художника Макса Эрнста оно приобретает совершенно частный характер и требует от своих приверженцев свободы воображения, полного отказа от сюжета, исследования подсознательного.

На участке, расчищенном дадаистами и перенесенном Тсара после войны в Париж, зарождаются и другие бунты, например журнал «Литература», созданный в 1919 году Бретоном, Арагоном и Супо; они причисляют себя к дадаистам.

После громкого разрыва с дадаизмом Андре Бретон становится во главе другого движения, которому дает название, придуманное Аполлинером: «сюрреализм». Скандалы, насилие, крайности и разного рода встряски, направленные против всеобщей апатии, — все эго должно было сослужить службу сюрреализму, как раньше уже сослужило дадаизму. Целью Андре Бретона было освободить «то, что есть подсознательного в

человеке». Чтобы этой цели добиться, сюрреализм создает зоны «систематического чувства потерянности»; чтобы избежать помех со стороны сознательной мысли, сюрреализм прибегает к автоматическому письму и гипнотическому сну.

В 1924 году Андре Бретон выпускает свой «Манифест сюрреализма». Пикассо встречался с Бретоном в Антибе еще в прошлом году. Он пишет потрясающий портрет Андре Бретона: необычайно тонкие контуры, правильные черты лица, прямой нос, удлиненная верхняя губа прирожденного оратора, роскошная шевелюра. На картине он похож на молодого бога с необычайным взглядом. Но хотя Пикассо и подружился с Бретоном и с другими сюрреалистами, само движение на его искусство никак не влияет. Когда в 1925 году в Париже художники-сюрреалисты организовывают свою выставку в галерее Пьера, там представлены и работы Пикассо, но выходит это случайно, так как некоторые владельцы картин — друзья Пикассо — просто предоставили их в распоряжение организаторов. Характерная для Пикассо проницательность (он всегда четко осознавал смысл своих усилий) не позволила ему приблизиться к течению, восславляющему «вторичное состояние», непоследовательность ума; Бретон специально подбирал примеры в психиатрической лечебнице. Пикассо, как он сам скажет позже, не позволил себе заинтересоваться произвольностью сюрреалистических ассоциаций, по крайней мере пока, потому что через некоторое время, когда мучительные обстоятельства в его личной жизни открыли дверь отчаянию, это все-таки произошло.

Из своих отношений с сюрреалистами он все же кое-что вынес, но это кое-что также должно было проявиться позже, когда Пикассо занялся тем, что считал второстепенным упражнением: литературными опытами. Так что повлияли на него отнюдь не художники-сюрреалисты, а поэты.

Он мог бы быть более восприимчивым к этой тенденции к полному освобождению, ведь именно к этому стремились сюрреалисты, а сам он в то время вновь расставался со своим прошлым, нащупывая новый путь. Его декорации к «Меркурию» — это результат уже определившихся перемен. Эта эволюция, как и всегда у Пикассо, происходит совершенно непредвиденным образом, она начинается из самой сердцевины кажущегося постоянства. «Две каллиграфированные женщины» (1923 год) кажутся почти пародией классического Пикассо на самого себя. Их приземистые силуэты кистью обведены широкой чертой, абсолютно не соответствующей объемам их тел, головы обозначены лишь слегка, рта нет, глаза и нос нарисованы одной непрерывной небрежной линией. Наряды их до такой степени

украшены фестонами, что, несмотря на неподвижные позы персонажей, кажется, что их сотрясает какое-то внутреннее движение.

В этой каллиграфии проявляется то, что есть постоянного в искусстве Пикассо, его испанский «элемент» или, скорее, как говорила Гертруда Стайн, его мавританское наследие. Она подчеркнула, до какой степени любовь к арабескам связана в Испании с живописью и скульптурой. В Европе, прибавляет она, декоративное письмо считается чем-то вроде развлечения, но для Пикассо, поскольку он испанец, каллиграфия — это искусство.

Влияние итальянского искусства на Пикассо закончилось, он извлек из него все, что мог, все, что его интересовало. В нем снова устанавливается равновесие всех начал. «Второй «розовый период», — пишет Гертруда Стайн, — заканчивается таким же образом, как и первый, то есть — триумфом Испании».

Декорации и занавес к «Меркурию» открывают перед публикой сущность перемен в его стиле; его творчество заполняет искусство письма, каллиграфии. В живописи оно проявляется вариациями натюрмортов на одну и ту же тему. Выбор новой формы выражения происходит так быстро, что зачастую эта форма еще соседствует с прежней, с прямыми линиями и штрихами.

В 1924 году написан «Натюрморт с мандолиной» (Музей Стеделийк, Амстердам): прямоугольные плоскости, штрихи, линии, пересекающие друг друга почти под прямым углом, основные мотивы напоминают народные вышивки. «Мандолина и гитара» (Музей Гугенхейм, Нью-Йорк) — это уже новая концепция пространства с волнистыми формами. Изображение перестает быть плоским, объекты не выстраиваются больше в одну линию, они как будто выходят из глубины кулис, выделяясь на фоне стекла или розовых плит. Рассеянный свет и призрачные линии передают иллюзию волнообразного движения. Желтые и белые лучи света разрезают насыщенный красный, блестящий зеленый, яркий оранжевый цвета. Начинается тот период, когда появятся на свет самые роскошные натюрморты Пикассо. Формы не стали объемнее, но они потеряли свою твердость и неподвижность, контуры их неясны, тени волнисты, как в том «Натюрморте», что находится в галерее Седенберга в Нью-Йорке (1924 год).

Натюрморт «Гитара, стакан и компотница с фруктами» (Кунстхаус, Цюрих) также обыгрывает световые блики вокруг предметов, кажущихся собственными признаками. Самые обычные предметы преображаются, кажется, что они сделаны из богатого оттенками материала и находятся еще на стадии образования, это похоже на подъем эктоплазмы во время

спиритических сеансов.

В последние дни 1924 года Пикассо пишет великолепный «Натюрморт с ломтиком дыни» (коллекция госпожи Мишлин Розенберг, Нью-Йорк), где, вероятно, впервые появляется скульптурная черная голова на подставке, стоящей на красной скатерти. Отныне эта голова станет частым атрибутом его искусства. Все натюрморты, написанные в это время, хотя и лишены объема, насыщены каким-то самостоятельным движением, все затягивается основным потоком, изображение похоже на облако, гонимое ветром.

У Пикассо просыпается неутолимая жажда движения, он как бы хочет отдохнуть от тяжелой неподвижности своих «гигантесс». Эта жажда проявляется внезапно в большой картине «Танец» (собственность Пикассо), написанной в 1925 году. Весну этого года Пикассо провел в Монте-Карло, где присутствовал на репетициях «Русского балета», на этот раз просто как зритель. Во время этих репетиций он делает множество зарисовок: юношеская грация танцовщиков, их мускулистые тела; движение или покой передаются чистой спокойной линией, тени и рельеф — точками, сделанными китайской тушью.

Однако ничего не остается от этих античных молодых богов в трех «расчлененных» силуэтах большого полотна, выделяющихся на фоне ярко-синего неба, виднеющегося в открытой во всю ширь застекленной двери. Это всего лишь обозначения человеческих тел, находящихся в движении, фрагменты реальности, выхваченные из вихря. Танцовщица в центре — розовое тело, розовый цвет переходит в сиреневый, с пятном белого света на груди — бесконечно вытягивается, попирая законы, управляющие материей, шея и руки утончаются, как эластичные ленты, они натянуты так, что, кажется, сейчас порвутся. Лицо прямоугольной формы, изображение довольно небрежное, оно перечеркнуто всего одним глазом, огромным и расположенным вертикально. Бело-коричневый силуэт справа как бы построен из деревянных реек, на манер кубистских Арлекинов. Тело танцовщицы слева разрезано на правильные части, разлетающиеся в вихре движения, как оборки на одежде. Голова ее перекошена, на лице выделяется один черный глаз и огромный красный рот с зубами тигрицы. Среди движущихся теней, падающих от этого лихорадочного тела, вырисовывается огромный классический профиль, пребывающий в полном покое.

В творчество Пикассо вошли чудовища. Они сделали это с шумом, под звуки фанфар цвета. Яркие, холодные и теплые синие тона, пылающие красные, резкие желтые, зеленые и фиолетовые, чистые голубые, подчеркиваются полосами, зубьями пилы,

резкими узорами обоев. На голубом фоне неба в открытом окне вдруг совершенно неожиданно вырисовывается насыщенное красное пятно, а в нем в свою очередь — маленькое черное. Это как окно в другой мир, оно будет все чаще появляться на картинах Пикассо, особенно в натюрмортах.

С созданием «Танца» одновременно заканчиваются как послевоенный неоклассицизм, так и кубизм Пикассо. Он сделал попытку соединить свою новую графику с ясностью и тонкостью красок своего классического искусства в картине «Женщина с мандолиной» (коллекция г-на и г-жи Поль Розенберг, Нью-Йорк): кожа цвета цикламена, на лице вырисовывается один глаз в профиль, другой — анфас, видна спираль груди. Но это была единственная попытка. Вдохновение классического стиля исчезает из его живописи, однако продолжает жить и становится еще прекраснее в его гравюрах и рисунках.

Неистовство «Танца» стало дверью в новое королевство Пикассо, королевство пляшущих теней. Но в самый момент очевидного броска в неизвестное — а Пикассо говорил, что для него каждая картина — это прыжок в неизвестность — он доводит до апогея изображение повседневной реальности.

Натюрморты, написанные Пикассо тем летом, становятся одними из основных его произведений. «Натюрморт с рыбацкой сетью» (коллекция госпожи Мишлин Розенберг, Нью-Йорк), кажется, пахнет морем. Контуры предметов настолько нечетки, что чуть ли не растекаются по всему полотну. Сумеречные краски: бледное небо наступающей летней ночи, черная с голубоватым отливом притолока двери, сиреневатая стена, коричневатая, почти светящаяся компотница; сеть, растянутая на столе, лишний раз демонстрирует способность Пикассо тщательно выписывать мелкие детали, рисунок ячеек настолько легкий, что превосходно передается прозрачность сети.

Тема натюрморта у открытого окна постепенно исчезает, ей на смену приходит тема мастерской художника. В «Мастерской» (бывшая коллекция Рёбера, Лозанна) появляется голова Гомера, рядом с ней лежит гипсовая рука, похожая на те, что Пикассо копировал в детстве, затем угольник, открытая книга, ветвь лавра; в окно виднеется пейзаж, напоминающий театральную декорацию. В общем-то Пикассо действительно позаимствовал из театра эту лестницу под сводом и перспективу улицы, у его сына был тогда игрушечный театр. Бюсты и гипсовые руки отныне часто станут появляться на картинах Пикассо, а тема скульптора или художника, работающего в своей мастерской, и его модели, станет особенно дорога ему.

Эти многочисленные изображения мастерской, интимность,

одиночество созидательного труда, как в «Бюсте» (коллекция Стивена О. Кларка, Нью-Йорк), наводят на мысль, что Пикассо начинает испытывать напряженный интерес к проблемам созидания. В нем живет большая неуверенность, некое внутреннее напряжение, напряженное ожидание, которое обычно всегда посещает его перед новым броском. В этот период своей жизни он колебался больше всего или, как дерево, сгибающееся под ветром, изо всех сил выпускал корни в ожидании, пока влага побежит по его ветвям.

Эти колебания оставили след в дневниках. Даже когда он рисует обнаженную отдыхающую женщину, ее натянутое как струпа тело выражает напряженное ожидание. Вместе с тем наряду с этими рисунками в его творчестве появляются странные линейные композиции, под каждой стоит дата. Они рисуются углем или кистью: решетки, полосы, чередующиеся линии, круги, точки, как в «Натюрморте со звездами» (28.11.1925 г.) или в «натюрморте с гвоздями», написанном 29 марта. В этих композициях проявляется жажда строгости, обнажения форм, противодействие чувственности колорита, притягательной силе движения.

Пикассо живет в своем времени и, как многие другие его современники, увлечен уходом от образности в искусстве, строгостью композиции, где действуют только лишенные реальности формы и краски. В 1926 году Пикассо заполняет целый альбом чернильными набросками, таких до сего дня у него не было: прямые линии, иногда пересекающиеся, усиливающиеся точками в местах пересечения, параллельные кривые. Иногда, очень редко, из этих параллелей и пересекающихся линий возникает элемент музыкального инструмента или человеческого лица, однако большинство рисунков делаются на манер автоматического письма, столь дорогого сюрреалистам: мысль отсутствует, рука работает сама по себе. В этих рисунках Пикассо ближе, чем когда-либо, подошел к абстрактному искусству.

Как бы желая наказать самого себя за тот разгул красок и движений, которому он предался в «Танце», Пикассо использует самые вульгарные предметы. Однажды он заметил половую тряпку, валявшуюся в ванной. Крайняя банальность этого предмета побуждает Пикассо «реабилитировать» его. Он закрепляет тряпку гвоздями на деревянной раме, рядом наклеивает газетную полосу и продевает веревочки сквозь проделанную посередине тряпки дыру. Эта «Гитара» (собственность Пикассо) станет одной из первых картин-предметов, но психологически, физически далее, она вызывает тоску, ту самую тоску, которая породит будущие произведения

Пикассо.

В мучениях, сотрясающих в то время Пикассо, в тех самых мучениях, для которых он находит столь разнообразные выражения, есть что-то от сексуальных наваждений, то ли как побочного явления, то ли даже бывших изначальной причиной противоречий, заполнявших его работы в последнее время. Летом 1925 года на альбомном листе он изображает фаллический символ в композиции с женской грудью с торчащими сосками. Все вместе напоминает мифического зверя, сбежавшего из средневекового бестиария, он гнусен, как видения Апокалипсиса.

«Искусство не может быть целомудренным, — сказал мне однажды Пикассо. — Невинным душам следовало бы запретить приближаться к нему. Да, искусство опасно. А если оно целомудренно, то это не искусство». Пикассо говорит это как бы шутя, тем же тоном, каким обычно разыгрывает кого-нибудь, в уголках его глаз притаилась улыбка. Но внезапно лицо его становится жестким, взгляд мрачнеет — художник заглядывает к себе в душу, как в пропасть, стараясь различить что-то, что скрыто в темноте.

Сексуальные наваждения всегда были и остаются неким удобрением для его вдохновения. Они ослабевают, находя себе выражение в его искусстве, облекаясь в формы, когда утоляется желание, и напротив, эти формы разрушаются с возвращением извечного желания. В эти годы его увлекает разрушительный гнев. Вселенная, которую он выстраивает в соответствии со своими аппетитами, это вселенная гипотетическая, а возвращение к одноцветности подчеркивает ее необычность. Из мира сумерек возникают призрачные линии «Ателье модистки» (Национальный музей современного искусства, Париж). Формы растекаются, руки похожи на безвольные ленты, шары лиц искажены, тела как будто распадаются на части, тень и свет перемещаются, как клубы дыма.

Но каким бы неуловимым и трудным для понимания ни казалось это сумеречное полотно, самое удивительное то, что оно было отображением увиденного, так как из мастерской Пикассо видна была внутренность ателье, он мог различить и саму портниху и ее клиенток.

В рисунках этого года часто используется контраст черного и белого цветов; свет и тень усиливаются, разрезая лица или растекаясь по телам, как масляные чернила по светлой воде. Призраки наводняют его полотна. Они виднеются в бешено изгибающихся кривых линиях, выражая только ужас разорванных форм, в которых лишь изредка проскальзывает что-то человеческое.

Призраки превращаются в чудовищ. Некоторые критики говорили о «полностью переизобретенных» лицах. Этот период в творчестве Пикассо называли также «абстракциями»; определение неточное, но Пикассо, равнодушный к определениям, дававшимся его искусству, просто не обращал на него внимания.

Употреблялся и другой термин, гораздо более подходящий для определения этого нового броска — «метаморфозы». Постоянной составляющей, некоей константой его натуры была тревога. Время от времени он забывал о ней в обманчивом, преходящем согласии со своей жизнью, со своим окружением, но спокойствие всегда было кратким, а потом мучения охватывали его с новой силой.

«Пикассо пытается меня убедить, — пишет Гертруда Стайн, — что я так же несчастна, как и он». Примирение с жизнью, как это было в «розовом» и «античном» периодах, лишь краткая передышка. И чем дольше эта передышка, тем более неистовым будет потом взрыв. Период метаморфоз, начавшийся в 1926 году, стал прелюдией к уже знакомым мучениям и тревогам, вот только лицо у этих тревог было другим.

Есть у Пикассо смутное желание отомстить любимым лицам, желанным телам. Этот инстинкт мщения, это отвращение перед вечным предательством природы, дарящей лишь прекрасные миражи, усыпляющие дух, свойственны не только ему. Карикатуры Леонардо, чудовища Босха и Гойи или те, что посещали в средние века фламандских художников, порождены все тем же отвращением. Чудовища меняют только форму.

Первые признаки грядущих чудовищ определяются к концу 1926 года. Это «Женщина в кресле» (январь 1927 года, собственность Пикассо) с разинутым ртом, зубами тигрицы, огромным лобком, слоновьими ногами. «Фигура» (1927 год, собственность Пикассо) — одна из самых странных форм, порожденных этой геометрией кривых линий; здесь Пикассо устанавливает законы диспропорций, которым отныне и будет следовать. В самом верху картины, написанной черным и белым цветами с добавлением бежевого, торчит голова, маленькая, как ноготь на мизинце, три точки изображают глаза и рот; внизу же, рядом со слоновьей ногой, резко выделяется на черном фоне грудь в форме груши. Пикассо принес в жертву своих богинь и нимф.

В «Художнике и его модели» (1927 года, частная коллекция) взору является бесформенное существо с разбросанными глазами, редкими волосами, дряблыми грудями, подчеркнуто обозначены половые органы. Сексуальные наваждения Пикассо выражаются в изображении тех его видений, которые наиболее далеки от

реальности. Быть может, таким образом проявляется его стыдливость? Гигантессы, или самые прекрасные из его богинь, идолы своей собственной красоты, были вместе с тем наименее желанными из женщин, когда-либо нарисованных им. Чудовища лее, напротив, вызывают на поверхность все его потрясения.

«Женщина, сидящая в кресле» (январь 1927 года, собственность Пикассо) открывает серию картин, где женщины изображены в состоянии отдыха, сна, мечтаний. Эти чудовища женского пола характеризуются, например, удлиненными физиономиями, рот — это круг, утыканный зубами, или тонкая, многократно перечеркнутая линия; висящие груди, перекрещивающиеся пальцы похожи на шнурки или гвозди. Иногда рядом с этими странными лицами, лишенными всех человеческих черт, вдруг появляется классический профиль, как призрак, из другого мира, прощание с ушедшей эпохой.

В этой череде экспериментов, поисков своей собственной истины, «Мастерская», написанная в 1927–1928 годах, стала своеобразной точкой отсчета в создании линейных конструкций, трехмерных композиций, скульптур из железной проволоки. Но этот переход к линейному, ставший его реакцией на излишества, должен был в свою очередь спровоцировать неистовую реакцию, снова вызвать к жизни страсть к контрастам. В течение лета 1927 года, которое Пикассо проводит в Канне, он покрывает множество альбомных листов рисунками углем, рисунки эти настолько четки, что кажется, они были сделаны со скульптур, либо задуманы как эскизы скульптуры. Основной темой этих рисунков были купальщики или. в большинстве случаев, купальщицы: они все вставляют ключ в замочную скважину купальной кабинки. Здесь также присутствуют становящиеся уже привычными линейные деформации. Маленькие головки на длинных округлых шеях напоминают фаллос, четко вырисовывается пупок на выступающем животе, соски затвердевают, бедра изгибаются, это нечто, напоминающее одновременно и неведомое растение, и самку мифического животного.

Желание придать этим рисункам трехмерность для Пикассо не просто игра или очередной эксперимент; человек, не знающий пределов своим возможностям, мечтает передать свои видения в скульптурном изображении. Он представляет себе серию памятников, установленных вдоль Круазетт, которые помогли бы установить связь между природой и архитектурными конструкциями именно благодаря антропоморфным конструкциям, устанавливающим четкую границу, которая разделяет произведение, созданное человеком, и свободно растущий природный организм.

Серия купальщиков еще усиливает разрыв Пикассо со своим прошлым. Он подступает, по словам друга Рейналя, «к новой вселенной, вселенной, соответствующей его лирическому и созидательному темпераменту, то есть к тому чувству безжалостного, жестокого, неумолимого, что породило столько верований, магий и мифологий». В августе 1928 года Пикассо возвращается в Динар. Это пребывание в Динаре окажется для него очень важным, хотя пока никто этого не подозревает. Картина, которую он пишет в Динаре 5 августа (он снова старательно ставит даты под каждым своим маленьким полотном), снова трехмерная. Человеческое тело представлено в виде стеблей, несущих на себе маленький полый диск, а также палкой, стоящей на шаре, рядом — невнятная форма, напоминающая клюшку для гольфа. Какими бы удаленными от реальности ни были эти своего рода стенограммы, которыми он обозначает человеческое тело, они все оказываются результатом реально виденного: обнаженные люди, загорающие на солнце, игры на берегу моря, купальщики, вставляющие ключ в замочную скважину своей кабинки; снова ключ играет важную роль в воображении Пикассо.

На одной из двух картин, написанных 9 августа, женское тело увенчано головой лошади, длинная шея растет прямо из широченного крупа. Сексуальная одержимость Пикассо находит новый взгляд для своего выражения. На картине «Лежащая купальщица» (28 августа) он изображает человеческую фигуру, погруженную в первозданное море, это выразительница плотского наслаждения. Насыщенные краски немного скрадывают чрезмерную четкость, скульптурность изображения, формы уплощаются, как будто Пикассо хочет сгладить то, что в этом изображении кажется слишком провокационным, вызывающим: крошечная головка соединяется с туловищем чем-то, напоминающим гриф гитары, острые груди вызывающе торчат кверху, сразу под ними — лобок, а рядом, на одной плоскости — огромные ягодицы с глубокой щелью между ними. Это олицетворение вожделения, предлагающего себя всевозможным порокам; бесстыдство этого изображения было бы невыносимым без такой чудовищной трансформации.

«Лежащая купальщица», как и некоторые другие обнаженные в творчестве Пикассо, определяет глубину вожделения самца, живущего в нем, того, что превращает его интимную жизнь в бесконечное любовное приключение, а его творчество становится способом освободиться от неотвязных мыслей.

Итак, после долгих поисков динарский период оказывается связанным с опытом, начатым еще в 1925 году, с написанием

«Танца». Пикассо рисует все, что движется и распадается на части в бесконечном движении, его формы растягиваются, накладываются одни на другие, смешиваются в едином вихре. Если кубистские изыскания приводили его к калейдоскопическому скоплению призм, то видения эпохи Динара похожи скорее на стеклянные шары, которые кто-то трясет, не переставая, внутри же возникает искусственный вихрь, расталкивающий все стабильные элементы изображения. В этих картинах все движется, гонится друг за другом, сталкивается в неистовом взрыве, попирающем все законы статики. И по-прежнему одним из основных элементов этого движения остается сексуальная одержимость: женщины предлагают себя, их половые органы обозначены четче остальных элементов картины, однако при этом они попросту превращаются в некую пружину, приведенную в действие в рамках игры.

Рядом с женщинами на картинах иногда появляются мужчины, они изображаются в виде полосатых треугольников (полосатые купальные костюмы). Краски насыщенные и друг с другом не сочетающиеся, мазки рельефы, они еще более подчеркивают неудержимое движение этих фигур, как будто катапультируемых в небо цвета голубой эмали.

«Динарский период» истощается сам собой, Пикассо устает от собственного динамизма. Он обращается к скульптуре, впервые после 1914 года, когда он создал «Стакан абсента». Однако теперь это уже нечто совершенно иное: по возвращении из Динара Пикассо занимается скульптурой из железной проволоки. Это почти абстрактные конструкции, диаграммы, выброшенные в трехмерное пространство. Треугольники, прямоугольники, круги с лучами неподвижны, но предназначены для того, чтобы улавливать пространство, движущееся небо, переменчивый свет; именно такую цель преследовали скульпторы-конструктивисты. Скульптурное видение Пикассо, каким бы геометричным оно ни было, все же очень близко к его видению живописному, собственно, они почти идентичны. Пластинки в виде полых овалов, помещенные на треножник, выявляют ту-же самую доведенную до крайности схематизацию человеческого тела, что и «Мастерская», написанная в 1928 году, где тело обозначается простой стрелой; то же самое относится и к «Художнику и его модели» (коллекция Сиднея Дженисса, Нью-Йорк): линейные головы разрезаны, края разрезов — это зубья пилы, глаза накладываются друг на друга. Но как раз тогда, когда начинает казаться, что в произведении отсутствует всякая связь с реальностью, вдруг появляется тот самый классический профиль, который столь часто соседствует в произведениях Пикассо с его

чудовищами.

Однако как бы далеко ни заходил Пикассо в «геометризации» человеческого тела, он никогда полностью не отходил от реальности.

Пикассо возвращается к серии «Купальщиков», которых рисовал в Канне; они просто созданы для того, чтобы их воплотили в скульптуре. В 1928 году Пикассо создает небольшую гипсовую скульптуру: тяжелое тело самки некоего мифического животного с головой утки, причем половые признаки ее разбросаны. Она называется «Метаморфозы» и становится прелюдией к целой серии произведений, где на полотне передается тот же самый принцип присутствия в трех измерениях, присутствия неясного и угрожающего.

«Стоящая купальщица» (1929 год, собственность Пикассо) стала продолжением предкубистских творений Пикассо, как будто вырезанных из дерева, и его богинь, вот только от их неподвижности здесь не остается и следа. Она напоминает всех чудовищ Пикассо, осаждающих его с тех пор, как он устал от грации. «Купальщица» возвышается на полотне, как носовая фигура пиратского корабля, грубо вырезанная из дерева. На треугольных подпорках, служащих ногами, держится торс: широкий живот, бока, груди, пуп и лобок, все это лишь слегка намечено. Затем идет длинный стебель или нечто, напоминающее гриф музыкального инструмента, а на стебле — круг головы с тремя отверстиями вместо глаз и носа. Гигантские биты рук, кажется, приподнимают стены. Эта «Купальщица» становится олицетворением злой мощи, стоящей на перекрестке дорог целую вечность.

На женщин-предметы Пикассо растратил все богатство своей палитры. Вообще его живописные способности часто подвергались сомнению, и далее ярые сторонники подчеркивали несоответствие, несочетаемость слишком резких красок, которыми характеризовались его работы в переходные периоды творчества, а также то обстоятельство, что, найдя свою манеру, он почти всегда сводил краски на своих полотнах к минимуму. В основных же его произведениях всеми признавалась первичность формы по отношению к палитре. Однако «Купальщицы», как бы вырезанные из дерева, появившиеся в его творчестве начиная с 1929 года, более чем когда-либо свидетельствуют об исключительной чувствительности Пикассо-живописца. Он писал своих классических «гигантесс» в терракотовых тонах, они кажутся сделанными из материала, шершавого на ощупь, грация его богинь передается скорее рисунком, чем однообразным колоритом, но там, где дерево сменяет плоть, оно кажется

отполированным.

Эти манекены с атрибутами самок становятся все больше похожими на роботов. На смену утиной голове приходит головка молотка с двумя дырами вместо глаз, и эти роботы становятся самыми страшными созданиями Пикассо. Неутолимая страсть, подстерегающая новые жертвы, всегда жадная и всегда утомленная, по сути же это — женоненавистник, очень редко и лишь на время прощающий женщинам то, что они возбудили в нем желание. Жажда мести, клокочущая в глубине его существа, никогда еще не проявлялась с такой жестокостью, как в этих молоткообразных монстрах.

Все, что только может придумать уязвленный мужчина, чтобы наказать женщину, Пикассо выражает в живописи. Машины-самки — это механизмы разрушения. Голова-молоток не могла с достаточной силой передать их зловещую роль; Пикассо рисует го-лову-кусачки, края которой снабжены острыми иглами, чтобы получше раздробить жертву. Машина для уничтожения разобран на отдельные части. Над кусачками, открывающимися и закрывающимися в пустоте, парит острый кончик носа. «Женщина, сидящая на берегу моря» (начало 1930 года, Музей современного искусства, Нью-Йорк) вся построена из отдельных частей, как это делается с моделью для выставки, когда хочется лучше показать, как она действует. Груди — это отдельные диски, спина отделена от боков и слеплена самостоятельно; лишь стебель руки связывает все эти разрозненные части. Но, несмотря на чудовищность этих плохо пригнанных деревянных деталей, Пикассо умудряется передать состояние отдыха чудовищной самки, чья голова-кусачки придает этому отдыху еще более зловещий смысл.

Эта разрушительница мужчин выделяется на фоне очень голубого моря, полоски светлого песка и светлого неба, на котором сияет жаркое летнее солнце. Дерево, из которого она сделана, отливает серовато-сиреневым в тени и теплой охрой в местах разрезов, кажущихся совершенно свежими. Создается впечатление, что изысканность колорита призвана смягчить безжалостность картины, но на самом деле она лишь усиливает ужас. Гертруда Стайн, обладавшая большой проницательностью в том, что касалось творчества Пикассо, пишет: «Между 1927 и 1935 годами Пикассо утешался колористической концепцией Матисса, это началось, когда он впал в отчаяние».

Амбиции же Пикассо даже в минуты отчаяния — а может быть, как раз особенно в такие минуты — огромны. «Купальщицы» относятся к той пограничной области между скульптурой и живописью, которой так увлекались современные

художники и в которой Брак, Грис и Леже шли на отдельные эксперименты. Пикассо, однако, не довольствуется простой трансформацией живописных форм в скульптурные. Он все еще мечтает о серии памятников, которые, как и его уничтожительницы мужчин, будут возвышаться на фоне средиземноморского неба. Но он также страстно мечтает о скульптурной архитектуре. Для человека, основной чертой которого была способность нарушать все границы, все нормы существования и искусства, было естественно представить себе жилые дома в форме, например, женских голов.

Один из таких архитектурных проектов Пикассо самым тщательным образом разработал в 1929 году. Проект представляет собой группу домов с косо срезанными стенами. Посередине одного из них сделана прямоугольная рамка, внутри которой виднеется широкая вертикальная щель с остриями внутри, над ней — две точки-отверстия, изображающие глаза, а еще выше — три волнистые линии — волосы, развевающиеся на ветру. Эта голова-дом в каталоге творчества Пикассо обозначена как «Женщина улыбается». Странное здание, еще более странная улыбка, напоминающая чудовищ Пикассо и способная скорее внушить страх, чем привлечь будущих жильцов.

Ни один из архитектурных проектов Пикассо не был осуществлен. Да и он сам не стал бы жить в таком «улыбающемся» доме. «Единственная возможность выжить для творческого человека, — говорит Гертруда Стайн, — это создавать современные вещи, но в повседневной жизни это совсем другое дело». Она рассказывает об одном друге, который выстроил себе дом в современном стиле и посоветовал Пикассо последовать его примеру. «Ни в коем случае, — ответил тот, — я хочу старинный дом. Не думаете же вы, что Микеланджело был бы доволен, если бы ему подарили прекрасную мебель эпохи Возрождения? Да нет, конечно. Ему гораздо больше хотелось бы заполучить какой-нибудь камень, на котором виднелась бы еще резьба, сделанная древними греками».

В то самое время, когда Пикассо, казалось бы, поглотили чудовища, он вдруг пишет портрет своего сына в возрасте четырех лет в костюме Пьеро. На самом деле Пауло исполнилось уже восемь, так что это — портрет-воспоминание. На картине совсем нет теней, ребенок производит впечатление невесомого в своем белом костюме, в одной руке он держит букет цветов, в другой — оплетенную цветами тросточку. Этим портретом-воспоминанием заканчивается серия портретов его сына, который в раннем детстве так часто служил ему моделью. «Пауло в костюме Пьеро» написан в том же 1929 году, что и «Стоящая купальщица».

Но тоска по грации живет в Пикассо. В его альбомах чудовища расположились бок о бок с самыми прекрасными классическими воспоминаниями. По воле случая он возвращается к гравюре.

Воллар познакомил его с «гравером, экспертом по подготовке медных пластин и владельцем чудесных старинных японцев». Им был Луи Фор. Тогда Пикассо и принялся за работу, еще не зная, какие сюжеты он выберет. Сначала появляется женское лицо, разрезанное полосами света и тени и напоминающее манеру «Мастерской модистки». Затем он вспоминает о боях быков. Ему хочется сделать иллюстрации для «Тавромахии», о великом герое арены времен Гойи, Пепе Хилльо. Однако пока этот проект остается проектом.

В начале 1956 года сын одного барселонского издателя, который был другом Пикассо, пришел повидаться с ним. Он очень робко изложил ему проект, о котором едва осмелился говорить с таким занятым и знаменитым человеком, а именно: сделать иллюстрации для «Тавромахии» Пепе Хилльо. Пикассо подскочил, как будто его подбросило пружиной: «Я согласен, — заявил он ошеломленному молодому человеку. — Я сам об этом уже давно думаю. Ведь это моя тема, вы понимаете, совершенно моя». Молодой человек видит, как лицо художника озаряется светом, на губах его сияет улыбка, как у человека, которому сделали долгожданный подарок. И Пикассо добавляет: «Я бы в любом случае сделал это, хотя бы для себя самого».

А пока, в эти трудные годы, когда его снова терзают муки творчества, другой сюжет привлекает внимание Пикассо — это тема отношения художника и его модели, отношения творца и объекта вдохновения. И он создает гравюру «Обнаженная модель, смотрящая на Художника». В гравюрах Пикассо — и только в гравюрах — появляется бородатый художник, голова его напоминает Зевса Отриколийского, любопытное изображение себя самого; художник работает, повернувшись спиной к модели, а моделью служит девочка с короткими волосами, с юным телом, обозначенным волнистыми плавными контурами редкой чистоты. Воллар использовал некоторые из гравюр Пикассо в иллюстрациях к «Неведомому шедевру» Бальзака, опубликованному в 1931 году. Довольно странный поступок, вполне, впрочем, отвечающий характеру Воллара, смеси смелости и хитрой коммерческой осторожности. Он собирает в этой книге самые разные произведения Пикассо: офорт с изображением разъяренного быка, бросающегося на упавшую лошадь, его классические рисунки, абстрактные диаграммы, кубистские произведения, а рядом с ними — офорты, относящиеся

непосредственно к книге, истории старого сумасшедшего художника, проведшего десять лет перед портретом женщины.

Говоря о том, как приняли эту книгу, Воллар заметил: «Каждое новое произведение Пикассо вызывает скандал до тех пор, пока удивление не сменяется восхищением».

В 1930 году Альбер Скира заказал Пикассо иллюстрации к «Метаморфозам» Овидия. Это разбудило классическую жилку художника. Кентавр Несс падает, как гигантский кусок глины; огромные мускулы рук Геркулеса передаются плавными волнистыми линиями; прекрасное тело Поликсены течет, как струя фонтана. Иллюстрации, за очень редкими исключениями, лишены каких бы то ни было преувеличений и излишеств, разорванных линий и резких переходов. Гравюры к «Метаморфозам» выражают ясность и безмятежность, однако это всего лишь отражение временного облегчения.

Еще в следующем году Пикассо продолжает эту классическую серию по настоянию Воллара, но линии становятся более нервными, углы — более острыми. Его сексуальная одержимость особенно проявляется в выборе сюжетов; он делает целую серию эротических гравюр, таких как «Мужчина, раздевающий женщину» или «Насилие».

В это время Пикассо уже исполнилось пятьдесят лет. Казалось бы, в этом возрасте его аппетит мог бы немного уменьшиться. Тем не менее он как раз стоит на пороге своих великих приключений. Для тех, кто смотрит на него со стороны, кажется очевидным, несмотря на его творческие метания, что в основном все для него осталось уже позади: он достиг материального благополучия, причем такого, что позволил себе купить дом, замок Буажелу, неподалеку от Жизора. Иностранец — поскольку Пикассо никогда не переставал быть испанцем — укоренился на французской земле. Казалось бы, эта финансовая независимость, эта стабильность могли бы воздействовать на состояние его ума. Однако нет. Мучения, продолжающие его терзать, проявляются в самом разнообразии его творчества. Вместе со своим другом Гонсалесом он продолжает заниматься скульптурой, странными конструкциями, чем-то средним между человеческими и растительными формами. Летом в Жуан-ле-Пене он занимается и полу скульптурой, например, «Предмет с пальмовым листом» или «Предмет с перчаткой», где на фоне барельефа выделяется длинная, чем-то заполненная перчатка, произведение, навеянное сюрреализмом или даже скорее дадаизмом.

Неспокойное состояние души Пикассо проявляется и в новых темах, которые он принимается исследовать. До настоящего

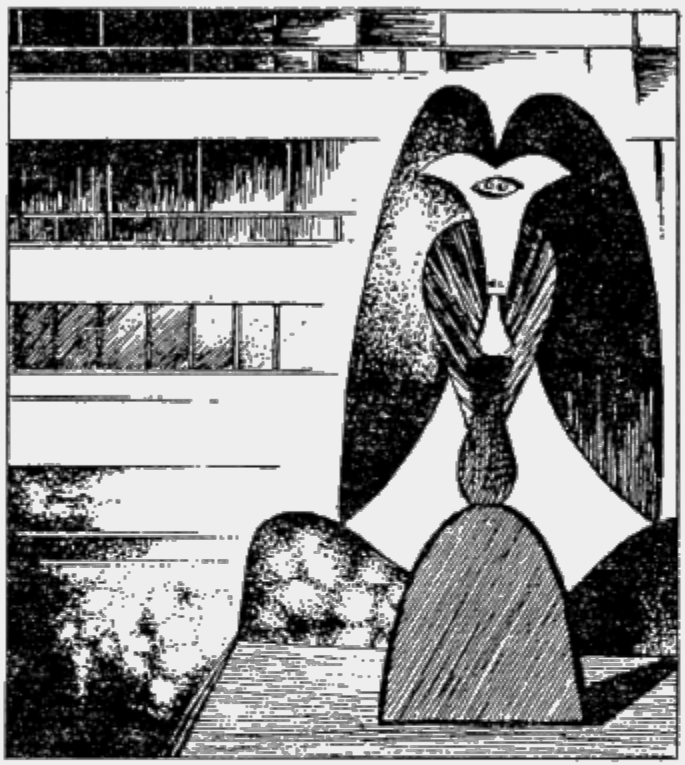
времени его никогда не привлекали действительно религиозные темы, его Мадонны — это всего лишь перепуганные матери. Начиная же с 1929 года в его альбомах появляется тема распятия. Сначала он копирует произведения других художников или скульпторов, но копируя, преображает. Сделав множество набросков, Пикассо пишет «Распятие» на маленькой деревянной дощечке, пишет блестящими красками; эти яркие краски, это внутреннее движение персонажей, эта деформация превращают внутреннюю трагедию в формальный взрыв чувств.

«Отчаяние Пикассо полное», — пишет Клод-Роже Маркс. И добавляет: «Возможно, что однажды само существование Пикассо будет подвергнуто сомнению, как это было с Шекспиром, а все его разнообразные творения будут приписываться разным мастерам».

ГЛАВА XII

Раненый Минотавр

(1931–1935)



ГЛАВА XII

Раненый Минотавр

(1931–1935)

В воскресенье после обеда Пикассо поставил под картиной дату: 24 января MCMXXXII (римскими цифрами, по своей тогдашней привычке). По всей видимости, картина эта имела для него большое значение.

На картине, известной под названием «Сон» (коллекция г-на

и г-жи Виктор С. Ганц, Нью-Йорк), изображена женщина в кресле, ее сморил сон, это отдых утомленной плоти настолько глубокий, что вряд ли она может грезить, во всяком случае не больше, чем растения. Она и похожа на толстое растение, кажется, что она и мягкая и упругая одновременно, кожа ее слегка зеленоватая, отливающая серебром. Этот бледный зеленый цвет, которым Пикассо передает светлую кожу, переходит в сиреневатые тени, сохраняя прозрачность. Колье у нее на шее поднимается и опускается в такт покойному, размеренному дыханию, сквозь легкую ткань просвечивает округлая грудь, подчеркивая волнообразное движение, ритм колыбельной, пронизывающий картину. Красочность колорита составляет контраст с гармонией линий: ярко-красное кресло и зелень в окне, свежесть серебристого тона кожи и теплый коричневый цвет шторы.

«Сон» отмечает начало нового этапа, на пороге которого стоит высокая девушка с очень светлыми волосами, очень белой кожей и искренним свежим смехом. Пикассо встретил ее на улице и влюбился в молодость, в прекрасное тело, в светлые краски, а также пленился живым темпераментом, который так легко было удовлетворить, мирным и веселым характером, не способным на абстрактные терзания. Мари-Терез Вальтер достаточно беззаботна, чтобы не задаваться вопросом о будущем их связи, и достаточно разумна, чтобы удовлетвориться тем местом, которое ей может отвести на окраине своей жизни человек, женатый на ревнивой женщине, желающей во что бы то ни стало сохранить за собой прерогативу быть его законной супругой. А Ольга действительно ревновала и не только к настоящему с его постоянными тревогами, но и к прошлому. Ей успешно удавалось игнорировать прошлое мужа, она обладала потрясающей способностью абстрагироваться от того, что ей мешало или не нравилось. Однажды Гертруде Стайн пришла в голову мысль написать свои воспоминания, причем она решила, что будет лучше, если она напишет их от лица Алисы Токлас. Как-то Пикассо зашел к ней вместе с женой, и Гертруда решила прочесть ему касающиеся его главы. И вот во время чтения Ольга Пикассо вдруг побледнела: в рассказе о трудных днях в Бато-Лавуар мелькнул образ Фернанды Оливье, чье присутствие в творчестве Пикассо слишком важно, чтобы его можно было игнорировать. Ольга вскочила и, взбешенная, кинулась к двери. Все произошло так быстро, что Пикассо не успел вмешаться и успокоить жену. Сначала он растерялся, а потом его тоже охватил гнев, он хотел снова сесть и попросил Гертруду продолжить чтение. Однако она убедила его пойти за женой и попытаться ее успокоить. Гнев Ольги Пикассо был долгим. Прошел целый год, пока она,

наконец, согласилась снова пойти к «этой американке», которая, как считала Ольга, нарочно оскорбила ее. Решившись игнорировать прошлое своего мужа, а также многочисленные приключения в настоящем, она парила в созданном ею воображаемом мире.

Мари-Терез удовольствовалась тем малым, что оставляла ей подобная чувствительность, но ее образ настолько заполнил творчество Пикассо, что у зрителя не могло возникнуть ни тени сомнения касательно отношений, связывающих художника и модель. Вот картина, датированная 16 декабря 1931 года «Красное кресло», она стала одним из первых ее вторжений в искусство Пикассо. Это также поразительный пример одновременного изображения лица в профиль и анфас. Этот прием Пикассо применял уже в некоторых своих произведениях, например в «Итальянке» в 1917 году. Одновременность отныне приживается в его искусстве. В «Красном кресле», судя по всему, его привлек контраст между почти суровым профилем молодой девушки: нос и лоб сливаются в одну прямую линию, и мягкостью этого лица анфас: удлиненный разрез глаз, очень маленький рот, округлый подбородок. Это двойное лицо написано белым цветом, как будто только так и можно было передать исходящий от него свет. Волосы девушки ниспадают единым желтым потоком; тело же состоит из сегментов круга, они соединяются в форме сердца. Округлость линий характерна для всех картин Пикассо, изображающих прекрасную блондинку. Это белое лицо выделяется на фоне ярко раскрашенных плоскостей: матово-зеленых, фиолетовых и коричневых, сталкивающихся с резким желтым и оранжевым. Со времени встречи с Мари-Терез творчество Пикассо подчиняется ритму колыбельной, пьянящему «покачиванию» красок.

Начиная с 1931 года натюрморты также приобретают особый характер: предметы окружены густой черной линией, как стекло в свинцовой раме, а цвета становятся такими, что кажется, будто источник света расположен позади холста. В «Натюрморте на столике» (11 марта 1931 года, собственность Пикассо) все изображение идет волнами, как под дуновением легкого ветерка. Впечатление настолько сильное, что кажется: если пристально вглядываться в картину, движение можно уловить.

Картины этого периода часто обозначают — ведь нужно же их как-то обозначить — как «графика кривой». Термин, однако, учитывает лишь внешнюю манеру воссоздавать формы предметов, не передавая движения, которым охвачены эти полотна. Отдых светловолосой женщины, которую Пикассо пишет лежащей, спящей, задуман художником как возбуждающий, поскольку он

возбуждает его самого; и в самом деле, женщина на его полотнах просто излучает желание, оно расходится волнами во все стороны.

Пикассо часто пишет ее отражение в большом круглом или овальном зеркале, подчеркивающем округлости ее плоти: профиль — это едва намеченная голова и огромный нос, большое веко вырисовывается на щеке вертикальным полумесяцем, зеленоватый оттенок кожи выделяется на глубоком красном фоне с сиреневатыми и розоватыми бликами (собственность Пикассо).

Если кривые линии и вошли в искусство Пикассо одновременно с появлением в его жизни прекрасной блондинки, то они не стали единственным способом выражения. «Каждый раз, когда он находит новую манеру, в его картинах обязательно обнаруживаешь элементы всех его прежних манер», — отмечает Са-бартес. В самом деле, Пикассо ведет эту девушку через все этапы своего творчества, она участвует в его собственной истории, как будто всегда была рядом с ним, как будто он хотел подарить ей — самый прекрасный подарок любимой женщине — постоянное присутствие.

Итак, молодая женщина изгнала чудовищ, наводнивших произведения Пикассо, а потом сама превратилась в мифическое создание. Как из глубины венчика какого-нибудь чудовищного цветка, является фиолетовое лицо, обозначенное бровями, носом и зубастым кругом рта; у этого венчика — желтый хвост, повязанный как волосы; тело поделено на сегменты, два бледных плода грудей и один зеленый лист повторяют движение фиолетовых рук. А в картине «Перед зеркалом» (Музей современного искусства, Нью-Йорк) сама девушка, кажется, пытается понять, какая она на самом деле. Строгий профиль, бледно-сиреневая кожа, один удлиненный глаз, крошечный рот, округлый подбородок дополняются круглым лицом, видным анфас. Отражение же в зеркале, обведенное черной чертой, представляет собой профиль с орлиным носом. Образ и его отражение странным образом расходятся, фиолетовые, красные, синие пятна заполняют овал зеркала, тогда как оригинал сохраняет почти естественный цвет кожи тела, облаченного в черный купальник.

Мастерство художника придало картине некий тайный смысл, который попытался расшифровать Альфред Баррир, сказавший, что девушка «одновременно одета, обнажена и просвечена в лучах рентгена». Кажется, что на глазах зрителя она претерпевает некое превращение. Возможно, тайна здесь в том же самом чувстве, которое возникает при виде всех «Обнаженных» Пикассо, написанных в последнее время: эти сидящие, лежащие

или спящие женщины олицетворяют спокойствие, бесстрастность растительного существования, составляющего контраст с желанием, которое они возбуждают, как будто бы не подозревая об этом. Картина, датированная 14 марта 1932 года, это по сути диалог Пикассо со своей моделью, вечный диалог мастера с любимой женщиной, которая довольствуется тем, что просто существует.

В этом творческом паломничестве, в которое Пикассо увлекает свою подругу, он на мгновение возвращается и к своим чудовищным трехмерным созданиям, завершившим эпоху Динара. На сей раз игры на пляже — это не что иное, как творческие воспоминания о лете посреди зимы, воспоминания, навеянные присутствием нового создания в его жизни. «Купальщица, играющая в мяч» с огромными деревянными ногами, пингвиньими крыльями вместо рук, с головой в виде клюшки для гольфа с утиным глазом посередине, это отнюдь не возвращение в мучительное прошлое, а просто нечто вроде экскурса в прошлое в приятном обществе.

Однако трехмерные изображения не дают художнику покоя. Вместе с Хуаном Гонсалесом он уже занимался конструкциями из кованого железа, но они не могли полностью удовлетворить его, ему хотелось ощутить тягучий, податливый материал, создать в пространстве объемные формы, которые можно было бы обойти кругом. Нужно видеть, как он ощупывает предмет, крошит что-нибудь, играет с железной проволокой, передает свою сладострастную радость куску глины, чтобы понять, насколько он чувствует пластичность форм. Однако финансовая организация его существования в течение долгого времени препятствовала занятиям «большой скульптурой», и Пикассо из какого-то странного суеверия решил поменять образ жизни лишь в крайности, это может быть вызвано либо приступом скверного настроения, либо просто случайностью.

Уже в течение довольно долгого времени он не нуждался в деньгах, а с покупкой Буажелу нашлась и возможность чисто житейская: у него появилось достаточно места для оборудования мастерской из бывших конюшен замка. Встреча с Мари-Терез разбудила в нем новую жажду творчества: именно в это время Пикассо приходит к линейной манере, но этого недостаточно. Прекрасно вылепленная голова женщины, ее крепкое тело, ее внутренний порыв, — все будто создано для скульптурного воплощения.

«Голова женщины» из позолоченной бронзы выполнена в самом строгом классическом стиле, так, как будто это был не первый его опыт, а результат долгих поисков и усилий. Голова

слегка наклонена, волосы откинуты с низкого лба назад, в выражении лица есть и крайняя молодость и зрелость, глубокая серьезность и мягкость. Ее миндалевидные глаза слегка опущены, четко обозначенное, очень маленький рот крепко сжат. Это все еще портрет, сохраняющий большое сходство с моделью, но уже и апофеоз. Бюст Мари-Терез стал отправной точкой целой галереи вечных богинь. Очень много говорилось о новаторском, революционном, разрушительном в творчестве Пикассо, но, вероятно, недостаточно подчеркивалась его связь с прошлым, легкость, с которой он создавал формы, близкие к тем, что появились на свет, когда человеческая вера или человеческий ужас вызвали к жизни образы, призванные увековечить радость жизни или страх смерти. Среди совершенно новаторских форм, которые изобретает Пикассо, есть такие, которые, кажется, должны были существовать где-то в далеком прошлом человечества, о них просто забыли. Быть может, образы женщин с большим носом и шаровидными глазами, которых он лепит в Буажелу, навеяны были образами богинь с рогом изобилия, растущим изо лба.

И хотя со времени последних опытов Пикассо в скульптуре прошло — за редкими исключениями — уже больше 20 лет, он знаком с техникой так, как будто практиковался все это время. В его скульптурах есть что-то от Микеланджело, несмотря даже на некоторую деформацию, вроде глаза анфас там, где он вроде бы должен быть расположен в профиль. Кроме неожиданного уровня мастерства в скульптуре Пикассо неожидан и выбор тем. Особенным успехом можно считать «Петуха» со взъерошенными перьями и почти человеческими глазами. А его «Корова» с влажными ноздрями, втягивающими воздух, очень хитра и явно испытывает от этого удовлетворение. Пикассо как будто знает язык, на котором говорят животные, каждое из них — это не просто представитель определенного вида, но его квинтэссенция.

В жизни Пикассо начинается новая глава. В июне 1932 года открывается большая ретроспектива его живописных работ сначала в галерее Жоржа Пети в Париже, а затем — в Кунстхаузе, в Цюрихе. Успех, которым она пользуется, побуждает Пикассо оставить уже «исследованный участок» и всерьез взяться за скульптуру.

Не оставляет его и страсть к гравюре и, поскольку чисто технически это легче, никаких особых условий для занятий гравюрой не нужно, Пикассо и занимается ею в первую очередь. В 1930 году он приступает к созданию серии гравюр на классические сюжеты, заказанной ему Волларом. Большая часть работ — около сотни — была сделана в 1933–1934 годах. Первые

его гравюры тиражировались Эженом Делатром, а затем — Фором, на том самом старом прессе, который Пикассо потом выкупит после смерти гравера.

В его гравюрах в это время присутствуют две основные темы. Одна из них — «Мастерская скульптора» (сорок пять пластин), стала чем-то вроде дополнения к занятиям Пикассо скульптурой. Помимо бородатого скульптора, похожего на Зевса, Пикассо вводит и молодого, он лепит бюст или отдыхает, его модель лежит рядом с ним, у большого окна, где-нибудь поблизости стоит букет цветов, в мастерской царит спокойная чувственность. Однако скульптуры на его гравюрах не всегда изображают молодую прекрасную женщину, это может быть подросток, лошадь, бык, нападающий на двух лошадей, кентавр, держащий в объятиях женщину (13 марта 1931 года) — подчеркивается контраст между гибким телом женщины и большими жадными руками человека- животного. В мастерскую проникают вакханки, а затем бык — воспоминания об Испании, бродячие артисты — эта тема никогда не исчезает из творчества Пикассо.

Итак, «Мастерская скульптора» составляет основную часть его работ, но есть еще четыре пластины с сюжетами случайными; Пикассо часто полагался на волю Провидения: «У меня была поврежденная пластина, — рассказывал он Канвейлеру. — Я подумал: она все равно испорчена, я сделаю на ней то, что получится. Получился Рембрандт. Я потом даже сделал еще одну, знаете, с этим его тюрбаном, с мехом и с его слоновьим глазом».

Состояние эротического возбуждения художника усиливается, и он снова возвращается к уже знакомой теме, к насилию; в апреле и ноябре 1933 года он создает пять гравюр. Именно тогда в его творчестве и появляется символ насилия, животного вожделения: «Минотавр», это мифическое создание, соединившее Испанию с античностью. «Минотавр» Пикассо, — пишет Канвейлер, — Минотавр пирующий, дерущийся, любящий, это сам Пикассо». Наверное в самом деле это какая-то часть Пикассо, это живущая в нем сила природы, изображаемая в виде чудовища, это его неиссякаемая мужественность, его неловкая нежность, его неотвязные желания. Минотавр врывается в мастерскую скульптора, принимает участие в попойках, жадно любуется спящей девушкой, яростно набрасывается на беспомощное тело. Придя в искусство Пикассо, Минотавр остается там надолго. Однако торжествующий зверь поражен разрушительной силой: Минотавр ослеплен. И он шатается в вечной тьме, воя от тоски, жуткое чудовище с мордой животного на теле человека. Маленькая девочка, пришедшая из далекого прошлого Пикассо, со слишком большой головой для такого хрупкого тела, с букетом

цветов или голубем в руках, ведет его на берег моря, где явно испанские рыбаки причаливают к берегу на паруснике. Минотавр побежден на арене, побежден атлетом с телом молодого бога, опустившимся на колени перед издыхающим зверем, а через балюстраду наклоняются женщины, очарованные зрелищем, одна из них, то ли из крайней жестокости, то ли из жалости, протягивает руку, чтобы дотронуться до спины поверженного животного.

Серия, посвященная Минотавру, достигает кульминации в 1935 году в одной из самых значительных гравюр Пикассо, «Минотавромахии». Пластина — 69 на 49 сантиметров — выполнена смешанным способом с особым тщанием. Это своего рода заключение, завершение всей серии работ, как финал спектакля, когда на сцену выходят все персонален. В сумерках угрожающе приближается Минотавр, его человеческая рука поднята, ноздри раздуваются, в глазах — злоба. При его приближении бородатый мужчина, в одной набедренной повязке, поспешно взбирается по лестнице. Но маленькая девочка со слишком большой головой, в берете, с букетом цветов в одной руке и свечой в другой, спокойно ждет его приближения. Свеча, которую она держит, освещает жуткое зрелище: на земле в агонии бьется лошадь, из ее распоротого живота вывалились кишки, морда с оскаленными зубами повернута к женщине-матадору, лежащей на спине, ее прекрасный чистый профиль выделяется на фоне лошади, груди торчат из разорванной одежды, но шпагу она все еще держит в руке. Наверху, в окне, совершенно безразличные к происходящему, в оконном проеме стоят две женщины, смотрящие на голубей, примостившихся на карнизе. Вдали, на горизонте, виднеется море и парусник. Это Испания с ее боями быков, смертельно раненными лошадьми, прекрасными женщинами на балконах и детьми-героями. В свете грядущих событий «Минотавромахия» приобретает патетический оттенок предчувствия; это не просто воспоминание о персонажах закончившейся трагедии и не отражение настоящего; она содержит большинство элементов одного из основных произведений Пикассо — «Герники».

Неистовая сила этого произведения, увеличенная резким контрастом света и тени, кажется тем более неожиданной, что непосредственно перед «Минотавромахией» Пикассо занимался созданием самых спокойных своих гравюр: это были шесть офортов, иллюстрирующих «Лисистрату», вышедшую в 1934 году в Нью-Йорке очень ограниченным тиражом. Он тщательнее, чем когда бы то ни было, изучил текст, впитывая его шутовской юмор, он нашел в нем отголоски своей собственной иронии, своей

поверхностной веселости, и облек все это в линейную краткость античных воспоминаний. Однако присутствие Испании чувствуется сильнее, чем классическая безмятежность. Летом 1934 года Пикассо совершает длительную поездку по своей родине, останавливается в Сан-Себастьяне, в Мадриде непременно хочет показать любимой женщине Эскориал, а потом Толедо.

Естественно, снова возникает тема боя быков. В 1934 году он все чаще обращается к этому сюжету. Появляется «Коррида», переданная в античном стиле, похожая на старинный витраж в двойной свинцовой раме, с розовыми, черными, желтыми и зелеными тонами и хрустальной прозрачностью испанских вечеров (коллекция г-на и г-жи Виктор Ганц, Нью-Йорк).

Любопытство толкает Пикассо на эксперимент: он пытается рисовать в темноте, это напоминает автоматическое письмо. Но присущая ему ясность мышления заставляет его очень быстро отказаться от таких опытов. Сюрреализм по-прежнему чужд Пикассо, и если он и рисует в 1933 году странно соседствующие друг с другом предметы, ноги без ступней, руки, высовывающиеся из закрытых окон, то это, по собственному его признанию, вызвано мучительными обстоятельствами его личной жизни, «серьезными трудностями с супругой».

В момент обострения семейных конфликтов ритм его творчества замедляется; в 1934 году Пикассо лепит лишь мелкие предметы, маленькие гипсовые головы, «Мужчину с букетом», причем со свойственной ему виртуозностью использует гофрированный картон и настоящие листья.

В этот период, посвященный в основном гравюрам, Пикассо снова посещают «великие видения», то, что он делает, кажется ему слишком легким. Канвейлер вспоминает, что примерно в 1933 году Пикассо часто говорил с ним о живописи, которая должна выражать «великие чувства». Он смотрел на «Клятву Горациев» и наверное ощущал необходимость, потребность перешагнуть через свои личные проблемы, через все перипетии этой горькой борьбы, он должен был установить более тесный контакт с настоящим, приблизиться к тому, что занимало все человечество. Задолго до конкретизации своих политических взглядов Пикассо чрезвычайно внимательно относился ко всему, что его окружало, прислушиваясь к отзвукам столкновения различных идей.

Однако время встречи творчества Пикассо с «великими чувствами» еще не пришло; просто он был уже готов к ней и ожидал этой встречи с тревожным нетерпением, ожидал достойного своих возможностей сюжета.

И тогда его полностью поглощают потрясения его супружеской жизни, вызывая самый серьезный творческий кризис за всю его карьеру художника. Двойная жизнь, которую он ведет, вызывает грозы у семейного очага. Пикассо бежит от них, так как знает, до какой степени пагубно они отразятся на его работе. Он скрывается в Буажелу и там, в конце 1934 года и в начале 1935 года, рисует и пишет серию картин, в которых выражается его тоска по мирному дому, это изображения молодой девушки, читающей, пишущей или рисующей, склонившейся над работой, тогда как другие девушки засыпают, положив головы на стол.

В этих картинах уже нет чувственности удовлетворенной женщины. Ничто больше не вызывает желания, нет жажды белой плоти. Убаюкивающий ритм кривых линий исчезает, на смену ему приходят изломанные углы и точки. Лица девушек — это полумесяцы без затылка, нос растет из угла слишком низкого лба. Тела стекают между резких линий, груди — маленькие незрелые яблоки, кисти рук превращаются в пальмовые листья или в огромные колючки. Картину с изображением молодой девушки, рисующей, сидя на подушке у зеркала, в то время как вторая девушка заснула у стола, назвали «Музой» (Музей современного искусства, Париж). Но в картине нет ничего, что было бы похоже на восторженность, на вдохновение художника, чередование разрубленных плоскостей подчеркивается насыщенными холодными красками: сине-сиреневым, голубовато-фиолетовым, розово-стальным и зеленым, как будто картину опустили в морскую воду.

Несмотря на настойчивое желание бежать от всех проблем, Пикассо вынужден посмотреть этим проблемам в лицо: Мари-Терез ждет ребенка. Пикассо начинает процедуру развода. Летом 1935 года он остается в Париже, впервые за 30 лет. Его жена покинула супружеский очаг. «Я один в доме. Можешь себе представить, что между нами произошло и еще произойдет…», — пишет он Сабартесу. Хотя ему не очень нравится то, что он вынужден был поддерживать тайную любовную связь, с другой стороны, ему совершенно необходимо присутствие любимой женщины. Пикассо способен бросить вызов условностям, но ему внушает ужас то обстоятельство, что к такому бурному разводу, как его собственный, неизбежно будет привлечено скандальное внимание публики. Он чувствует себя глубоко оскорбленным, когда адвокаты противной стороны роются в обстоятельствах его интимной жизни. Процесс неизбежно приводит к жестоким ссорам из-за денег. Когда же решение о разводе было наконец вынесено, облегчения оно ему не принесло. Пикассо сохранил испанское гражданство, а в Испании развода не существует. Он не

сможет ни жениться на молодой женщине, ждущей его ребенка, ни дать этому ребенку свое имя. Да и судебная процедура внушает ему глубокое отвращение. Несмотря на свою порывистость, внутренне он очень уязвим.

Злобные инсинуации, злонамеренное любопытство, коварные претензии — его картины арестованы в качестве залога за ту сумму, которую он должен выплатить бывшей жене, — все это до такой степени потрясло его, что в нем как будто что-то надломилось.

«Он не поднимается больше в мастерскую, и один только вид картин и рисунков приводит его в отчаяние, так как каждое произведение напоминает о недавнем прошлом, а каждое такое воспоминание лишь еще больше расстраивает его», — рассказывает Сабартес. Это не просто отвращение, не просто реакция на то, что с ним произошло; Пикассо не может работать, когда чувствует себя униженным, неважно — людьми или обстоятельствами. Проблемы его частной жизни поколебали в нем какие-то основы, внутреннюю его уверенность; заставили усомниться в отождествлении каждого произведения с самим собой; они затронули глубочайшие корни постоянно ощущаемой им необходимости обновления. Он очень устал за все эти годы каторжного труда, а теперь вдруг потерял способность ориентироваться. И остановился. «Он вообще перестал рисовать, — пишет Гертруда Стайн, — за два года не было ни одной картины, ни одного рисунка. Невероятно, что можно вот так, внезапно, перестать делать то, чем занимался всю жизнь. И все-таки это произошло. Ведь Шекспир тоже, однажды отложив перо, больше уже никогда не брался за него; известны и другие случаи, когда происходило что-то, что уничтожало некую движущую силу, самую главную жизненную пружину… Однако гений остается гением, даже если он не работает». В мучительной потребности выразить то, что его мучает, Пикассо ищет вспомогательный, вторичный способ и находит его: он принимается писать. Причем долго не решается показать результат своих усилий. «Он испытывал что-то вроде стыдливости, — рассказывает Сабартес. — Впрочем, в нем всегда была робость, он боялся показывать то новое, что создавал».

Он пишет по-испански. Испанский, его родной язык, всегда был для него своего рода целиной. Но внезапно этот никудышний ученик начальной школы, человек, о котором его друзья говорили, что никогда не видели его с книгой в руках, принимается писать, причем выбирает весьма порицаемую литературную форму, а именно: поэзию. Это поэзия художника, краски, перенесенные на бумагу без какой-либо связи между

ними.

Пикассо по-прежнему одержим красками и пишет свои поэмы разноцветными карандашами, страницы его рукописей походят на «оперение попугая».

Влияние сюрреалистов, которое он отказывается признавать в своей живописи, безусловно, доминирует в его литературных трудах. То, что он доверяет бумаге, он с легкостью мог бы нарисовать: соседство разных предметов, раздельных визуальных ощущений. Но рисуя, он подчинял эти фрагменты реальности законам изобразительного искусства, а в своих поэмах он мог позволить мыслям бродяжничать там, где им нравилось.

У Пикассо поэзия превращается в страсть. «Для того, чтобы писать, ему подходит любое место, — вспоминает Сабартес, — угол стола, краешек какой-нибудь мебели, ручка кресла, его собственное колено… Главное, чтобы рядом никто не шевелился… А как только он остается один… он тут же извлекает свой блокнот и принимается писать; если кто-нибудь входит, он хмурится, прячет блокнот: «Ну, что еще такое?» Он закрывается в своей спальне или в ванной, чтобы быть уверенным, что уж там, по крайней мере, его никто не побеспокоит».

Друг детства Пикассо, его наперсник, только что вернувшийся в Европу после многих лет, проведенных в Южной Америке, стал первым человеком, прочитавшим литературные опыты Пикассо, который был совсем в себе не уверен и слегка стыдился своих друзей-поэтов. Пикассо отправил ему несколько текстов в Мадрид в сентябре 1935 года. В своем письме он пишет: «Время падает в колодец и засыпает там навсегда, а часы на башне, звонящие в свой колокол, прекрасно знают, что они такое, и не строят иллюзий».

Вначале он разделяет с помощью тире фразы, более или менее длинные, но очень скоро отказывается от пунктуации вообще, а также — от заглавных букв. Однажды ему в голову приходит мысль писать все слова слитно. Ему возражают, что тогда его произведения труднее будет читать, но не это его останавливает; он приходит к выводу, что все же есть границы, которые он не хочет преступать.

Немного успокоившись, он решает попробовать писать по-французски. Когда Сабартес исправляет его орфографические ошибки, он говорит: «Ну что здесь такого? Именно по ошибкам и определяется человеческая личность, старик… Если я начну исправлять ошибки, о которых ты говоришь, сообразуясь не с моими правилами, то все, что здесь есть моего, затеряется в чужой грамматике».

Но пишет ли он по-французски или по-испански, его стихи

всегда выражают его крайнюю визуальную чувствительность:

«Солнце-свет в белизне разрезает сверкающего волка…»

Есть в них и еще одно, очень обостренное чувство — чувство звучности слова, естественно, более ярко выраженное, когда он пишет по-испански. Однажды он предпринимает попытку сделать портрет-поэму Сабартеса, человека, которого он так часто рисовал и будет рисовать еще множество раз:

Жар дружбы
часы всегда идущие
и дарящие время

Занимаясь литературным творчеством, Пикассо осознает, и Гертруда Стайн это подчеркивает: «он, так волшебно умеющий писать красками, знал, что писать словами для него все равно что ничего не писать». В опустевшем мире своих видений он живет на окраине жизни, как будто ходит по дому, в котором большинство комнат заперто. А искать ключи от запертых дверей он отказывается сам.

На фотографии, сделанной в 1935 году, у него широкое лицо, отяжелевший подбородок, вертикальные складки залегли между нахмуренными бровями, на лице же выражение человека, обиженного на собственную жизнь. И все-таки в этом, 1935 году, его ожидает большая радость: у него появилась дочь, которой он дает испанское имя — Мария де ля Консепсьон. Родители называют ее Майей.

Для Пикассо этот ребенок, плоть от плоти его, новое чудо. Он сам занимается ребенком, ведь его вселенная для него закрыта. «Однажды, — пишет Сабартес, — решившись полностью переменить свои привычки, он сам принимается стирать пеленки по одной простой причине: раньше он ничем подобным никогда не занимался». У ребенка светлые волосы, светлая кожа и голубые глаза Мари-Терез, но позже она странным образом все больше станет походить на своего отца. За этой белизной горит черный огонь. Она станет порывистой, живой, и ее присутствие будет так же ощутимо, как присутствие отца.

В начале ноября 1935 года Пикассо приглашает к себе Сабартеса с женой: жизнь в опустевшем доме становится для него невыносимой, он так привык к женскому присутствию. В спальне он расстелил на второй половине кровати старые газеты в знак того, что она покинута.

Благодаря присутствию Сабартеса в жизни Пикассо, которому недавно исполнилось пятьдесят лет, появился свидетель, как в дни его молодости. Пикассо называл Сабартеса поэтом, но был он

прежде всего журналистом и романистом; он уехал из Испании в ранней молодости и долго жил в Южной Америке и Соединенных Штатах. Однако Пикассо был прав, признавая в своем друге поэта. Чрезвычайная восприимчивость Сабартеса, его совершенно особый взгляд на окружающее свидетельствует о том, что он был прирожденным поэтом; когда он рассказывает о каких-либо событиях, передает разговоры или описывает кого-нибудь, прежде всего он обращает внимание на атмосферу. Его интересует не столько то, что думают люди, сколько их манера думать, их реакция на происходящее. Поэтому, описывая жизнь своего друга, Сабартес прежде всего передает атмосферу крайнего напряжения, в которой, однако, Пикассо чувствует себя неплохо.

Сабартес чрезвычайно лоялен, но с Пикассо не может скрыть своего восхищения художником, не теряя при этом чувства юмора. Встречая или провожая нежеланных посетителей, он подмигивает: «Я похож на церковного сторожа». Чем более громкой становится известность Пикассо, чем больше возбужденных посетителей ломится в его дверь, тем дальше Сабартес отступает за кулисы, не переставая сдержанно и иронически улыбаться.

Как только Сабартес приезжает в Париж, он как бы становится частью жизни Пикассо, он не питает никаких амбиций, никаких иллюзий, он готов оставить все свои дела и наблюдать, в каком невообразимом хаосе живет его друг.

А хаос действительно невообразимый. Вся кровать завалена письмами, приглашениями, каталогами, журналами и книгами. Пикассо сваливает всю свою корреспонденцию, не читая ее, куда-нибудь на стул, под телефон, который использует в качестве пресс-папье, или на камин. На улице Ля Боэси среди почтовых открыток, засунутых за зеркало над камином, тюбиков с красками, глиняных горшков со щетками и кистями, бронзовых скульптур скапливаются воспоминания, сувениры из прошлого, которые сохранили какое-то свое значение, напоминают ему о забытом чувстве, о потерянной радости, о человеке, давно уже исчезнувшем из его жизни. Он бережно хранит воспоминания о них — еще одно свидетельство его верности самому себе, потому что помнит каждый этап своей жизни.

Однажды Сабартес спросил, не удержавшись: «Объясни, пожалуйста, зачем ты хранишь все это, при твоей страсти к обновлению».

«Это разные вещи, старик, и никакой связи между ними нет. Дело в том, что я отнюдь не вертопрах… С какой стати я должен расстаться с тем, что однажды оказало мне честь, попав мне в руки?»

В общем-то, Пикассо попросту предпочитает тратить минимум усилий в повседневной жизни. Однажды, например, он решил, что удобнее есть в кухне, а не в столовой. «Там все под рукой», — объяснил он Сабартесу. На самом же деле есть в столовой означало, что он должен вставать из-за стола, где он с удобством расположился с книгой или блокнотом, да еще и убирать целую груду бумаг, газет, сигарет, спичек п тому подобных вещей, чтобы постелить скатерть.

Сводя свою жизнь к минимуму усилий, Пикассо хитрит сам с собой, с оцепенением, охватившим его. Идут месяцы, а этот его паралич не оставляет сто, становясь лишь более устойчивым. У тех, кто хорошо знает Пикассо, создается впечатление, что оп погрузился в сон, от которого не испытывает никакого желания пробуждаться. «В какой-то степени ему это нравилось, пишет Гертруда Стайн, — для него это означало отсутствие ответственности, а ведь это приятно — не нести никакой ответственности; как солдаты во время войны: война ужасна, говорят они, но во время войны мы не несем никакой ответственности, ни за жизнь, ни за смерть».

ГЛАВА XIII

«Герника»: потрясенный мир

(1935–1939)

ГЛАВА XIII

«Герника»: потрясенный мир (1935–1939)

«Пришло время, когда все поэты имеют право и обязанность поддерживать других, поскольку они глубоко замешаны в их жизнь, в жизнь общественную», — говорит Поль Элюар в 1936 году. Он возвращается из Испании, куда ездил, чтобы рассказать о Пикассо по случаю большой ретроспективы его работ, первой с

1902 года, которая на этот раз показана во многих больших городах. На конференциях, где Рамон Гомес де ля Серна читал стихи Пикассо, Элюар встречает множество друзей: Лорку, Альберти, Бергамина. Испанские интеллигенты чувствуют ветер перемен, ветер надвигающейся трагедии, от них французскому гостю передастся чувство необходимости объединяться перед лицом общей опасности.

По возвращении из Испании Элюар выпускает сборник стихотворений с характерным названием «Плодовитые глаза». С Пикассо он знаком уже давно. Еще в 1926 году было опубликовано его стихотворение «Пабло Пикассо». Контакты с сюрреалистами должны были сблизить Элюара с человеком, «держащим хрупкий ключ от проблемы реальности». Между ними завязывается дружба, с годами становящаяся все более крепкой, причем Элюар на пятнадцать лет моложе Пикассо. Они будут делить боль и возмущение, радость и счастье; только преждевременная смерть поэта положит конец этой преданности.

В июне 1935 года Пикассо сделал четыре офорта для сборника стихотворений Элюара «Перила». Большую медную пластину он разделил на четыре части; на первой было изображение головы спящей женщины; на второй — композиция, странным образом напоминающая арабскую каллиграфию; на третьей — лицо жены Элюара Нуш, «бледное и излучающее свет». Четвертый прямоугольник оставался пустым, как будто у Пикассо иссякло вдохновение — вещь для него совершенно необычная — и он попросту оставил на этом пустом прямоугольнике отпечаток своей ладони, ладони труженика, ушедшего на отдых.

Когда Элюар возвращается из Испании, Пикассо все же рисует для его сборника «Плодовитые глаза» еще один портрет Нуш, волнующей в своей хрупкости. В начале 1935 года он чувствует себя более чем когда-либо растерянным. В феврале и марте в Париже состоялись две его выставки, их громкий успех снова привлек внимание широкой публики к художнику, это погрузило его в водоворот нежелательного общения. И Пикассо бежит, спасаясь от этого шума, причем просит Сабартеса пересылать ему все письма на имя Пабло Руиса: «Как меня звали тогда, когда мы с тобой были детьми».

Бегство приводит его, однако, не в какую-нибудь заброшенную деревушку, стоящую в стороне от туристических троп, а в местечко, которое он уже хорошо знает, в Жуан-лу-Пен. После недолгого облегчения отчаяние снова завладевает им, оно пронизывает все его письма к Сабартесу, которому в один прекрасный день Пикассо объявляет, что оставил все свои занятия, даже поэзию, «чтобы посвятить себя пению». И хотя он

пытается спрятаться, его находят и здесь, дело в том, что у него буквально вырвали обещание о каком-то сотрудничестве, Пикассо не умеет быть резким и не смог отказать. Теперь эти обещания преследуют его и здесь, как неоплаченные долги: «Я не могу сохранять спокойствие, занимаясь столькими вещами, не имеющими отношения ни ко мне, ни к тебе; ты помогаешь мне по своей доброте, а я вообще не знаю, зачем я трачу на это время». Через несколько дней еще одно письмо: «Все это выводит меня из себя, уж лучше бы я всерьез взялся за работу, чем занимался подобными глупостями».

И он действительно принимается за работу. К концу мая он возвращается в Париж и долго колеблется, прежде чем показать недавние свои рисунки. Он вернулся к знакомым темам, особенно к «Минотавру», сопровождаемому странными испанскими отголосками. Минотавр тащит повозку, с которой соскальзывает огромная умирающая лошадь. Эту же умирающую белую лошадь Минотавр несет в своих сильных человеческих руках, по-видимому, он вытащил ее из грота, из которого высовываются белые руки, тоскливым жестом ощупывающие пустоту (рисунок китайской тушью и гуашь, 6.05.1936 г.). Однажды он изобразит такие же руки, высовывающиеся из огромной ямы под танком. В правой части картины изображена маленькая светловолосая девочка под вуалью и с венком цветов на голове.

В этих рисунках уже собраны некоторые элементы, которые послужат Пикассо при создании «Герники».

Итак, по возвращении в Париж Пикассо решается снова взяться за работу и сделать, наконец, гравюры, обещанные Воллару «Бог знает когда»: иллюстрации для «Естественной истории» Бюффона, тема для

Пикассо несколько странная, но позволяющая ему продемонстрировать свой талант наблюдателя. Пикассо, с такой нежностью относящийся к животным и обычно окруженный ими, способен передать не только их внешний вид, но и — со свойственным ему юмором — особенности их поведения. Он рисует так, как будто животные ему позируют, полностью доверяя своей невероятной памяти. Он проявляет невероятное терпение, необходимое для этой работы, испытывая потребность снова погрузиться в источники реальности, обрести хоть немного внутреннего покоя в том спокойствии, которого требовала столь деликатная задача. Пикассо наслаждается этой работой, она как будто убаюкивает его, он заканчивает «как минимум одно изображение в день». Эти гравюры тиражируются в мастерской Лакуррьера, но будут опубликованы лишь в 1942 году; «вместе с «Метаморфозами» Овидия «Естественная история» стала одной из

самых желанных книг для настоящих любителей», как говорил Робер Майар. Пикассо сам наблюдает за работой Лакуррьера в его мастерской на Монмартре. А на узких улочках монмартрского холма, где он так давно не был, его подстерегают воспоминания. Однажды, возвращаясь вместе с Сабартесом от своего гравера, Пикассо проходит мимо «Ловкого кролика». Фреде сидит за столиком на террасе. Увидеть Пикассо и вспомнить старые времена — это будет последняя радость в жизни старика.

Постепенно Пикассо отказывается от своих отшельнических привычек. Теплыми летними вечерами он выходит вместе с Сабартесом выгулять свою собаку Эльфа. Выйдя на Елисейские поля, он каждый раз задает себе вопрос: «Возвращаемся или зайдем в кафе?». Ничто не влечет его в пустую квартиру, где в спальне стоит двуспальная кровать и половина ее покрыта старыми газетами. Так что обычно они проводят вечера в одном из кафе Сен-Жермен-де-Пре, Пикассо заказывает выпивку, а Эльф отправляется попрошайничать у ближайших столиков. Они часто встречают здесь Элюаров, Бретонов или Браков.

Однажды в «Двух кубышках» Пикассо замечает за соседним столиком девушку. Его взгляд задерживается на ее черных перчатках, вышитых крупными цветами. Он что-то произносит по-испански. Девушка узнает Пикассо и улыбается. Долгое время она жила в Аргентине. Когда она смеется, лицо ее с правильными чертами как будто озаряется. Чистый овал лица слегка расширяется к скулам, выдающим славянское происхождение. На лице выделяются светлые глаза, они пристально смотрят на собеседника из-под темных бровей. В ней течет хорватская кровь ее отца, архитектора, и французская — матери, уроженки Турени.

Все замечающий и понимающий Поль Элюар представляет молодую женщину своему другу. Случай отмечает судьбу женщины и открывает решающую эпоху в творчестве Пикассо.

Из всех женщин, разделявших жизнь Пикассо, ни одна не сознавала так ясно, как Дора Маар, то, что с ней происходит. Она была достаточно молода и открыта для всех влияний и воздействий, для того, чтобы Пикассо смог повлиять на ее характер, и в то же время достаточно уже успела пережить в своей личной жизни, чтобы не превратиться в глину, в материал для творчества, в Галатею, оживленную художником. К тому же у нее была профессия, так что она вошла в жизнь Пикассо совершенно полноправным человеком. Она была художницей, но, усомнившись в своем таланте, решила заняться фотографией.

Дора Маар появляется в жизни Пикассо как раз в очень тревожное время: 18 июля в Париж приходят известия о начале гражданской войны в Испании. Многочисленные

соотечественники стучат в дверь дома Пикассо. Они уже разделились на сторонников двух враждующих лагерей; однако Пикассо также уже сделал свой выбор. Лидеры Испанской республики вскоре назначают его директором Прадо, однако почти все шедевры тут же вывозят из Мадрида, чтобы сохранить их. «Я стал директором пустого музея», — говорит Пикассо. Он внимательно изучает доклады о мерах безопасности, предпринятых правительством.

Гражданская война в Испании затрагивает его глубже, чем любое другое событие в мире. Быть может, он более или менее сознательно хотел отождествить себя с чем-нибудь более великим, чем муки его собственного творчества, быть может, он искал какой-то общности, давно уже утерянной?

В течение всех тех лет, что он прожил с Дорой Маар, он не раз и не два жаловался ей на свое крайнее одиночество, это проклятие творца.

Реакция испанского народа на происходящее в стране, его ожесточенные усилия в борьбе за свободу разбудили в нем чувство солидарности и разорвали круг его одиночества. «Не сами по себе события, происходящие в Испании, пробудили Пикассо, — пишет Гертруда Стайн, — но тог факт, что происходили они именно в Испании; ведь он потерял Испанию, и вдруг оказывается, что она не потеряна, она существует; тот факт, что она существует, и пробудил Пикассо, он осознал, что также продолжает существовать… Пикассо снова взялся за работу, он вновь заговорил на том языке, который был ему знаком с детства, на языке красок».

Однако в тот момент, когда война в Испании только начинается, вряд ли кто-нибудь понимает, чем она обернется для всего мира. Пикассо же весь отдается своей новой страсти. Измученный бесконечными претензиями жены, своей привязанностью к Мари-Терез, он воспринимает появление Доры Маар с облегчением, хотя на первый взгляд эго знакомство должно было все усложнить еще больше. Однако оказалось, что это выход из тупика. Дора Маар не торгуется и ничего не требует. Однако, поскольку она живет с родителями, она должна рано возвращаться домой. Когда она уходит из квартиры на улице Ля Боэси, Пикассо выходит на балкон с лампой в руке, освещающей выход на улицу. И этот огонь, огонь новой страсти, оставит однажды свой след в ночи, опустившейся на «Гернику».

В середине августа Пикассо уезжает из Парижа, он стремится на юг, к южному солнцу. Он останавливается в горной деревушке Мужен, в получасе езды от Каина. Дора Маар гостит у друзей в Сен-Тропе. И Пикассо забирает ее к себе, его любовное

нетерпение не может уже обходиться без ее присутствия. Весь Мужен, вплоть до гостиничного ресторана (гостиница называется «Широкий горизонт») заполнен жуткой живописью, все это творения местного полицейского, бесконечно забавляющие Пикассо. В этой гостинице Дора Маар обнаружит двух девушек (одна работает горничной, а другая — кухаркой), которых они увезут с собой в Париж, причем одна из них, Инес, так и останется служить у Пикассо, став одним из редких постоянных элементов в его повседневной жизни.

С этого момента на каждый свой день рождения Инес получала от Пикассо в подарок свой портрет, написанный в реалистической манере.

Страсть Пикассо — и это типично для его вечно молодых чувств — плохо переносит секретность. «Я ведь не путешествую инкогнито», — пишет он Са-бартесу. Прекрасное лицо Доры Маар вскоре начинает доминировать — и так будет долгие годы — в его искусстве. Один из первых ее портретов (коллекция мадам Кутолли, Париж) изображает ее еще с очень короткой стрижкой, как при их первой встрече, но уже с фальшивой косой, закрученной вокруг головы (по просьбе Пикассо Дора отпускала волосы). Она подперла голову рукой — прекрасные руки Доры Маар очень волнуют Пикассо, — а на ее лице огромное место занимают глаза, пристальный их взгляд одновременно и отдается и прячется.

В этих многочисленных изображениях Пикассо ищет решения загадки этой страсти, такой полной и все же беспокойной. Чтобы по-настоящему ввести Дору в свою жизнь, Пикассо снова предпринимает великое паломничество по своей жизни, по всем этапам своего творчества. Дора Маар увидит чудовищ, порожденных его воображением. На средиземноморских пляжах снова появляются деревянные фигуры. «Девушки с корабликом» (коллекция мадам Марик Каллери) были написаны в феврале 1937 года: деревянные рейки и шары, клюшки для гольфа вместо голов. В том же стиле написаны «Обнаженная купальщица», состоящая как будто из плохо подогнанных друг к другу деревянных деталей, с маленькой шаровидной головой, с едва намеченными чертами лица, цвет тела — приглушенная охра на фоне ярко-синего моря; такова «Женщина, сидящая с книгой», которая, благодаря найденной Пикассо неподвижности соединения различных плоскостей, становится похожей на монумент.

Но после этого экскурса в прошлое Пикассо хочется запечатлеть черты Доры Маар в той новой манере, на которую она его вдохновляет. И он снова ищет — и находит — новую

манеру выражения. Его живо интересует профессия фотографа, с ней он еще никогда не соприкасался. Он вспоминает об опытах Коро, покрывавшего стеклянные пластины желатином. И он просит Дору Маар обучить его обращаться с камерой. Ему пришло в голову, что можно скомбинировать фотографию с гравюрой на стекле. И вот появляется голова Доры Маар, освещенная сзади; в затененной ее части один глаз выделяется резким световым пятном. На другой его фотогравюре лицо Доры Маар нарисовано тонкой кисточкой на фоне сфотографированной тюлевой занавески, еще на одной — мантилья из тюля накладывается на лицо-Но это еще не все: Дора Маар вдохновляет его на новый взгляд на реальность, во всех, или почти во всех ее портретах отчетливо ощущается настойчивое ее присутствие, живость ее ума.

В январе 1937 года Пикассо еще раз пишет портрет Мари-Терез Вальтер, сидящей в кресле, в шляпе, но платье ее расстегнуто на груди, цвет ее кожи и волос передается бледно-зеленым оттенком. Одно обстоятельство может удивить: Пикассо пишет Мари-Терез в голубом корсаже, принадлежащем Доре Маар, а затем еще в платье в разноцветную полоску, в этих полосках видна вся его тогдашняя палитра: желтый, зеленый, темно-фиолетовый, синий и бежевый цвета, которые придают картине декоративный характер.

К Пикассо вернулась потребность работать, вернулась внезапно, вместе с новой возможностью излить свою страсть, вместе с гневом и тоской, которые он испытывает, следя за развитием событий в Испании. Все те, кого интересуют события по ту сторону Пиренеев, вдруг осознают, что это тесно связано с их собственной судьбой, с их будущим, с их творчеством. В этом безразличном мире, пропитанном «политическим реализмом», в мире эгоизма, закамуфлированного под национальную мудрость, эта неравная борьба испанского народа, без оружия, без поддержки, пробуждает вдруг сочувствие, живой отклик, страстное участие. В англосаксонском мире, чья официальная политика запрещает оказывать какую бы то ни было помощь республиканцам, поднимается вдруг волнение, которого это общество не знало со времен лорда Байрона, отправившегося поддержать обреченную на поражение войну за независимость в Греции

И пока два фашистских диктатора, прекрасно понимающих, что служит залогом в этой борьбе, снабжают Франко тяжелым вооружением и авиацией, Франция под эгидой Леона Блюма — ситуация совершенно парадоксальная — провозглашает политику невмешательства, как будто намеренно закрывая глаза на то, что

снаряды, рвущиеся над Гвадаррамой, это сигнал к началу международного пожара воины.

Пикассо, с одной стороны увлекшийся политикой, а с другой — все же одинокий в своем творчестве, встревожен таким поворотом событий в Испании. Он знает об ужасах, творящихся в Италии и в Германии, но эти преступления не пробуждают в нем знакомых картин, Испания же — другое дело. Льющаяся там кровь — и льющаяся напрасно — это кровь его друзей. Те, кто падают там замертво в неравной борьбе, были его живыми друзьями.

Франко — известное чудовище, он продолжил серию кошмаров, которыми изобилует история Испании. В творчестве Пикассо сомнительным и гротескным лицом диктатуры стало лицо Франко.

Как бы став прямым наследником Гойи, Пикассо составляет обвинительный акт в словах и рисунках «Сон и ложь Франко». Текст памфлета он написал на одном дыхании 8 и 9 января 1937 года, иллюстрирован он был сначала 14 офортами. Картины связаны с текстом лишь своей неистовостью, своим характером, это воображение народа, объединенное с его собственным, презрительным и гневным. Франко представлен здесь в виде некоей неопределенной вялой фигуры, увенчанной головой слизняка.

Смысл войны представлен совершенно ясно. Гнусное чудовище с головой слизняка в шляпе паломника из Компостелло преклонил колени перед алтарем, окруженным колючей проволокой, на алтаре этом лежит монета. Зловещая марионетка набрасывает лассо на крылатого коня, который падает к его ногам. Женщина с прекрасным профилем лежит в траве: в борьбе за свободу испанские женщины умирают так же, как и мужчины. В конце концов бессмертная Испания изгоняет гнусный кошмар. Бык распарывает брюхо чудовищу с мерзкой головой и туловищем зебры.

К этим первым 14 гравюрам добавляется потом еще четыре, изображающие новые жестокости, совершенные в Испании: убитые женщины, женщины рыдающие, матери, прижимающие к груди трупы своих детей. Эта серия из 18 гравюр позже была выпущена в виде открыток, деньги от продажи шли в республиканский фонд. «Пикассо воссоединился со своей родиной», — говорит Кассу.

В январе республиканское правительство просит Пикассо расписать испанский павильон готовящейся в Париже международной выставки. Пикассо обещает оказать содействие, но с выполнением обещания запаздывает. Для создания такого

большого произведения ему нужен простор. Буажелу он оставил жене. А теперь испытывал потребность сбежать из Парижа. И тогда Воллар сдает ему купленный им старый дом в Трамбле-сюр-Мольдр (амбар он велел переделать в мастерскую); это обыкновенный деревенский дом, окруженный большим садом со старым колодцем, И Пикассо принимается за работу, проводя время то в деревне, то в Париже.

В начале года Сабартес уезжает с улицы Ля Боэси. В этот день Пикассо проснулся гораздо раньше обычного и ушел из дома: он не хотел видеть отъезд своего друга, боясь показаться излишне сентиментальным.

Он снова пишет натюрморты, как правило, у открытого окна, обыгрывая свет и тень или отражения одних предметов в других. Часто в этих натюрмортах присутствует женский бюст с лицом Доры Маар. Натюрморты этого периода написаны самыми насыщенными красками, они отражают радости домашнего очага, счастливой повседневной жизни.

После нескольких совершенно пустых лет к нему возвращается радость творчества; поэтому бесконечные поездки из Парижа и обратно теперь мешают ему, только отвлекая от работы. Пикассо снимает два этажа в старом доме XVII века на улице Гранд-Огюстен, № 7. Помещение это называли «чердаком Барро», по имени предыдущего жильца. По воле случая, именно это место имел в виду Бальзак, когда писал «Неведомый шедевр».

Испанцы тем временем начинают уже волноваться: наступил апрель, а Пикассо еще не начинал работать над павильоном, у него нет даже проекта, он как будто чего-то выжидает, трепеща от надежды. Хосе Бергамин пишет: «Я считаю, что до сего дня все творчество Пикассо было лишь введением к будущим его творениям… Война Испании за независимость дала Пикассо возможность, — как когда-то другая война — Гойе, — в полной мере осознать свой художественный и поэтический гений, гений творца».

Эти бесконечные отсрочки, эти колебания, вызванные тревогой Пикассо о том, что он не сможет оправдать надежд, не ускользают от противников республиканского правительства. Быть может, его даже убедили в том, что борьба бесполезна? Может, он согласен пассивно смириться с поражением, как со свершившимся фактом? Был пущен слух о том, что Пикассо связался с Франко. Пикассо возмущенно опроверг эти слухи в заявлении, опубликованном несколько позже в Нью-Йорке во время выставки художников-республиканцев: «Борьба в Испании — это борьба реакции против народа, против свободы. Вся моя жизнь художника была борьбой против реакции, против смерти

искусства. Как после этого молено думать, что я примирюсь с реакцией, со злом?».

Позже он скажет еще: «Я всегда думал и думаю сейчас, что люди искусства, живущие среди духовных ценностей, не могут и не должны оставаться равнодушными перед лицом конфликта, залогом в котором становятся высшие ценности человечества и цивилизации».

Но какими бы твердыми ни были его убеждения, какой бы постоянной ни была его потребность в абсолютной свободе, ему нужен новый толчок, мощное потрясение. 28 апреля город Герника разрушен немецкими бомбардировщиками, жертвами стали женщины и дети; их ужасная смерть потрясла всех, в наше время это была первая массовая гибель невинных, мирного населения. Это было новое лицо войны, обнаженное лицо зла, падение демократии, начало ее конца.

Впечатление, произведенное этой новостью на Пикассо, выражается в том, с каким бешенством он принимается за работу. Большую композицию для испанского павильона он назовет «Герника». Основные линии композиции появились сразу, в едином порыве, хотя понемногу в ходе работы они претерпевали некоторые изменения в сторону упрощения. Для «Герники» он сделал около сотни этюдов.

Пока Пикассо пишет «Гернику» в своей мастерской на улице Гранд-Огюстен, Дора Маар все время находится рядом с ним. Она понимает, насколько важно то, что совершается на ее глазах; через 8 дней после начала работы над композицией ей приходит в голову мысль фотографировать работу на разных ее стадиях, показать выбор различных элементов, способов выражения, поиск наилучшего способа выразить свое видение. Благодаря этим фотографиям, а также многочисленным опубликованным этюдам мы имеем теперь возможность как бы проникнуть в мастерскую Пикассо.

В первую очередь его занимает смертельно раненная лошадь, помещенная в центре композиции. Изображение головы гибнущего животного есть среди самых первых набросков, оно внушает такой ужас, что Барр посчитал это одним из самых незабываемых изображений в творчестве Пикассо.

Одним из основных мотивов ужасной трагедии становится образ матери, прижимающей к себе мертвого ребенка. Поначалу Пикассо хотел изобразить ее спускающейся на нетвердых ногах по лестнице из разрушенного дома, она смогла вынести оттуда только труп ребенка. Но через два дня складывается окончательный образ: огромная откинутая назад голова, зияющий рот, открытый в горестном вопле, во рту виднеется заостренный

язык, лежащее тело напоминает разорванного паяца. Судя по фотографии, сделанной Дорой Маар 11 мая, основные элементы огромного полотна (3 м 50 см х 7 м 30 см) уже определились. Он немного переместил умирающую лошадь, ее голова лежит рядом с воином, который застыл, испугавшись жуткого крика животного, сливающегося с криками гибнущих людей. Работая над картиной, он продолжает делать этюды, например этюд головы быка с человеческими губами и со спокойными наполеоновскими чертами. Многие эскизы сделаны цветными карандашами; Пикассо подумывал о том, чтобы полотно, начатое гризайлем, закончить все-таки в цветном варианте. Однако эффект, производимый картиной, уже настолько силен, что друзья чуть ли не насильно заставляют Пикассо отказаться от этой мысли. Чтобы посмотреть, что получится в цветном изображении, Пикассо применяет цветную бумагу: платья в полоску или в цветочек, цветной платок на голове одной из женщин. Этот этап работы также запечатлен на одной из фотографий Доры Маар.

В результате Пикассо сам приходит к выводу, что с введением цветных элементов эффект картины несколько ослабевает, но окончательно отказывается от них лишь после долгих колебаний. Он вырезал из бумаги красную слезу и попытался пристроить ее к глазам разных персонажей, в конце концов остановился на глазах быка, но и здесь эта красная капля кажется лишней. Он убирает ее.

По первоначальному замыслу, Пикассо хотел сделать композицию под жаркими лучами большого солнечного диска, расположенного в центре, на фоне солнца должен был вырисовываться сжатый кулак воина. Конечный вариант превратился почти в интерьерную сцену, свет сводится сначала к овалу, а затем принимает вид гигантского глаза с лампочкой посередине.

В своем стремлении к упрощению Пикассо отказался от каких бы то ни было элементов символизма и декоративности (у него была целая серия этюдов, где он изобразил глаза персонажей в виде цветов, рыб, узлов). Для женских лиц Пикассо использовал знакомые модели: несчастная мать, а также две женщины в правой части полотна позаимствовали свои черты у Мари-Терез; прекрасный профиль женщины в окне, держащей фонарь — тот самый фонарь, которым были отмечены прощания любовников на улице Ля Боэси — это Дора Маар. Эти такие знакомые черты искажены печалью; в одном из последних вариантов картины все женщины рыдают, по их лицам текут нескончаемые слезы, но в окончательном варианте слез уже нет, сами глаза принимают

форму слез.

Итак, Пикассо завершает работу над «Герникой», пожертвовав множеством деталей; она становится почти однотонной, возникая из сумерек серовато-голубого цвета. Полотно написано в крупных плоскостях, почти без рельефа, но плоскости эти следуют друг за другом в таком строгом порядке, что создают ложную глубину невероятно точно подобранные оттенки предметов и персонажей создают впечатление, что сцена не просто лишена цвета, а утратила его, когда на нее спустились сумерки, сумерки катастрофы. Трагедия, изображенная Пикассо, разворачивается в сумерках Апокалипсиса. От преступно уничтожаемого мира осталась только схематично изображенная птица, упавшая на стол, и смутные контуры цветка, вырисовывающиеся возле руки воина.

Выставленная в июне 1937 года в Испанском павильоне, «Герника» была признана самым впечатляющим произведением XX века. Картина очень долго обсуждалась, причем комментарии были самые разные, самые противоречивые. А то, что сам Пикассо хранил упорное молчание в том, что касалось смысла его произведения — он казался ему очевидным, — породило разного рода необоснованные умозаключения и интерпретации. Одним картина казалась слишком светлой, другим — слишком темной. Директор музея «Метрополитен» в Нью-Йорке Тейлор, по свидетельству Барра, упрекал Пикассо в создании откровенной банальности, сравнивая «Гернику» с поэмой Теннисона «Атака легкой бригады», другие критики пришли к выводу, что художник выразил свои мысли, воспользовавшись слишком уж интеллектуальным наречием, «недоступным для понимания среднего человека»; они порицали его за то, что он лишил сюжет каких бы то ни было эмоций, избрав путь герметического символизма, вместо того чтобы просто представить само событие. На самом же деле Пикассо не писал и не хотел писать ужасы Герники. Именно отсутствие повествовательного элемента превращает его картину в произведение современности. «Первейшее свойство современного искусства — не рассказывать», — говорит Мальро.

Даже те, кто принял символы умирающей лошади и бесстрастного быка в качестве главных действующих лиц трагедии, нападали на Пикассо, упрекая его в том, что раненую лошадь он превратил в смешного монстра, а жертв бомбардировки сделал похожими на пугала.

Однако форма, в которую Пикассо облек свое произведение, выбрана им совершенно сознательно, именно ее он искал в своих многочисленных этюдах. Он знал, что темой его картины будет не

ужас одной ночи, не разрушение одного маленького испанского города; он должен изобразить все грядущие Герники во всем мире. Гнев, более или менее сознательный, побуждает его избрать животные силы в качестве символов того, что ждет мир завтра. Жертвы, изображенные Пикассо, и в самом деле похожи на пугал, кроме профиля женщины в окне, но они и не должны вызывать легкую жалость: у упавшего воина — жуткие руки с толстыми плоскими пальцами и покрытыми шрамами ладонями; у женщины, упавшей в пламя, на руках когти; у матери, потерявшей ребенка, руки — это мертвые ветви; ужасны огромные ноги убегающей женщины — неведомая сила как будто пригвождает ее к земле, ей нужно делать невероятное усилие, чтобы продолжать бежать.

Критики, упрекавшие Пикассо в том, что он написал картину, «недоступную пониманию среднего человека», исходили из того, что народу нужно искусство лишь на самом низком уровне. Тем не менее в 1955 году на выставке в Париже можно было видеть людей, часами сидящих перед «Герникой» и смотрящих на нее с тем же чувством, с каким зрители смотрят на «Сикстинскую Мадонну» или на «Ночной дозор».

Пикассо попытались также упрекнуть в том, что он не определил свою позицию по отношению к Франко. И пока он работал над «Герникой», продолжают ходить слухи о том, что он примкнул к франкистскому правительству. Слухи эти возмущали его до такой степени, что вынудили сделать заявление. Он объявил, что в своем произведении он совершенно ясно выражает отвращение к «военной касте, ввергшей Испанию в океан страданий и смерти».

В Саламанке франкистские молодчики кричат: «Смерть интеллигенции!»; в Гренаде убит Федерико Гарсиа Лорка. Пикассо, не испытывающий никакой страсти к публичным выступлениям, тем не менее продолжает активно взывать к общественности. Даже зная, что поражение республиканцев неизбежно, он не оставляет своих усилий. Они принимают форму материальной помощи бедствующему населению. При этом Пикасо вынужден продать те картины, которые хотел бы сохранить. Один из испанцев, ответственных за распределение помощи, свидетельствовал, что от Пикассо получено было четыреста тысяч франков на молоко для голодающих детей, и это был не единственный его дар.

Он помогал беженцам, вынужденным оставить Испанию. Причем помощь его принимает иногда довольно странные и даже забавные формы. Весной 1939 года в Париже организована выставка картин испанских художников, которые вынуждены

были оставить свою страну и бежать за границу. Пикассо, явившийся на выставку, останавливается вдруг перед одной картиной, производящей совершенно жалкое впечатление, она напоминает увеличенную открытку; Пикассо покупает ее за весьма недурную цену. Другу, который был в тог день с ним и очень удивился такому поступку, Пикассо объяснил, что эту картину больше просто никто бы не купил. Гордость автора картины не поддается описанию.

Но, закончив «Гернику», Пикассо не избавился от мучений, терзавших его во время долгих недель работы. Он продолжает думать об ужасах Герники, рисуя кошмарные сцены, не включенные им в картину. Он с сожалением расстается с этой темой, его преследуют изображения плачущих женщин.

В этих изображениях все чаще проступает лицо рыдающей Доры Маар. Она очень чувствительна и вместе с тем сдержанна, впадает в крайности и остерегается своих неистовых порывов. Эти двое, обладающие одинаковым вулканическим темпераментом, в своей интимной жизни нередко переживают минуты, в которые чувствуют друг в друге врага. Пикассо подчас испытывает что-то вроде глухого гнева, понимая, что его покорили. Однако Дора Маар чувствует, что не имеет над ним реальной власти, и его ужасный взгляд, устремленный на нее, остается трезвым и ясным, несмотря на все ее очарование. Она также подвержена внезапным приступам гнева, у нее бывают приступы отчаяния и ужасной тоски, в которых проявляется ее славянский темперамент. Но далее искаженное гневом и обезображенное рыданиями лицо любимой женщины кажется Пикассо еще более притягательным. Он смотрит на нее как человек, охваченный головокружением на краю пропасти. Она рыдает, рот у нее открыт и становится почти квадратным, обнажая десны, видны зубы, заостренный язык и небо, ее брови похожи на колосья, она зажмуривает глаза, пылающие гневом, слезы стекают по щекам, уже опухшим от плача. Платок напрасно утирает слезы, они все равно продолжают течь. Отчаяние только усиливается, потому что она знает, что за ней наблюдают. Но Дора Маар — тоже художница, поэтому ей понятен двоякий смысл эмоций, с одной стороны переживаемых, с другой — наблюдаемых со стороны. А потом она видит их воплощение в картине.

Пикассо пишет ее даже в состоянии крайнего гнева, когда все злое, что есть в ней, выходит наружу. Эта тема достигает вершины в картине, написанной в октябре 1937 года (коллекция Роланда Пероуза, Лондон). Неистовые краски создают как бы звуковой фон рыданий. Молодая женщина сидит в ярко-крас-ном кресле, вся отдавшись своему отчаянию; она од ета так, как будто

пришла с визитом, в красной шляпке, к которой приколот василек. Эти платья и шляпки, которые так подходят его элегантной модели, Пикассо изобретает сам, проявляя чрезвычайную заботу о мелочах, составляющих контраст беспорядочности человеческих фигур. Эти маленькие сложные шляпки появляются на картинах Пикассо как раз тогда, когда на них проходит мода и Дора Маар перестает их носить. Ее брови приподнимаются, лоб перерезает глубокая складка, глазницы принимают форму продолговатых чашек, глаза в полном соответствии с распространенным народным выражением, вылезают из орбит. Крупные слезы стекают по щекам, по носу, видимому в профиль на лице, развернутом на три четверти, рот перекошен, зубы раздирают носовой платок, стараясь заглушить вопль, поднимающийся изнутри.

Однако плачущие женщины — это не просто одно из проявлений чувственных впечатлений Пикассо от его личной жизни. Все слезы, пролитые в мире жертвами варварского уничтожения, все приглушенные рыдания, гнев, бунт, обреченный на поражение, все отразилось в этих искаженных чертах.

В начале 1938 года Пикассо в таком же стиле пишет портрет своей дочери Майи. Девочке исполнилось тогда два с половиной года. Майя совершенно лишена той хрупкой грации, которая так восхищала Пикассо в сыне. Она сидит, уверенно скрестив ноги, держа на коленях куклу в матросском костюме. Голова, слишком большая для маленького туловища, это голова взрослой женщины, глаза широко расставлены, у рта залегла насмешливая складка. Ее светлые волосы и кожа передаются тем же самым бледно-зеленоватым оттенком, что и у ее матери. И если она и похожа внешне на свою мать, то внутренне — дочь своего отца.

После того усилия, которого потребовала от него «Герника», Пикассо летом 1937 года ищет отдыха и успокоения в Мужене. Он едет туда вместе с Дорой Маар и со своей афганской борзой, худой, с выступающими ребрами, острой мордой и ушами, покрытыми такой длинной шерстью, что они становятся похожими на крылья. Животные продолжают играть очень важную роль в его жизни, и этот пес, названный Казбеком, ему особенно дорог. Если Пикассо надеялся, что поездка на юг принесет ему отдых и забвение, по крайней мере, на время, то он был разочарован. Его продолжают преследовать образы плачущих женщин. У него появляются новые кошмары. В Мужене он пишет фантастическую «Женщину, кормящую грудью кота» (коллекция мадам Куттоли, Париж), необычную как в выборе сюжета, так и по колориту: он изображает ее в виде ухмыляющегося монстра с глазами, смотрящими в разные стороны, погруженную в зеленый

фосфоресцирующий свет.

Эти новые кошмары влекут за собой и появление новой пластичности. На смену выпуклому рельефу, характеризующему портреты Доры Маар и Майи, приходит пристрастие к раздробленной поверхности, к плоскостям, «вшитым» вовнутрь форм, к гораздо более интенсивному колориту. К этому прибавляется еще и стремление к декоративности, проявившееся в любопытном эксперименте, который так и не был доведен до конца. Речь идет об огромном полотне, заклеенном обоями: «Женщины за туалетом», это был проект узора для ковра. Из обоев в крупный цветок Пикассо вырезал куски разной формы, из которых собирался составить лица женщин. Занимался он этим с тем же чувством, которое обычно испытывает мальчик, когда вырезает из бумаги человечков, чтобы позабавить своих кузин.

Появляется в его творчестве и еще одна основная тенденция, подвергающая цельные поверхности все более выраженному дроблению на фрагменты. В его рисунках она проявляется во внутренних линиях, накладывающихся на лица, как паутина, прямые перекрещивающиеся линии, ячейки цветной сети, переходящей в кривые, завитки, спирали, орнаменты; все эти мотивы он черпает в неведомом фольклоре, в примитивном народном искусстве. Портреты, которые он пишет в это время, походят на лица представителей варварских племен со шрамами от ран, полученных в многочисленных битвах, или на мексиканские маски. В этом же усматривали влияние Арчимбольдо, которого открыли для современников сюрреалисты. Но какие бы влияния ни испытывал тогда Пикассо, это отказ от изученной уже материи в пользу новой субстанции, состоящей из цветных фрагментов, собранных так, как это делает вышивальщица жемчугом или корзинщик.

Пикассо в это время привлекает все разноцветное или густо перечеркнутое, причем привлекает до такой степени, что даже письма свои он пишет разноцветными карандашами, каждую фразу другим цветом. Он рисует петухов с ярким оперением, с торчащим красным гребнем, открытым клювом и высовывающимся из него острым язычком: «Петухи» (коллекция г-на и г-жи Ральф Ж. Коллин, Нью-Йорк). «Петухи были всегда, — говорил как-то Пикассо одному молодому американскому художнику, — как и все в нашей жизни, надо было просто открыть их для себя, как Коро открыл утро, а Ренуар — девушек».

Открыв для себя петухов, Пикассо в феврале 1938 года пишет «Девушку с петухом», у петуха связаны лапы, он бьется у нее на коленях, глаза у него злые, он угрожает ей клювом. Сама же девушка — чудовище с бесформенным лицом — не уступает ему в

дикости: глаза у нее расположены высоко на лбу, у самых волос, глаз, изображенный в профиль, наталкивается на другой — анфас, огромный рот, изображенный анфас на этом бешеном профиле, открыт, как будто в пронзительном крике.

Эта тенденция к разрушению лица внутренними линиями характеризует другой «Портрет Майи» с лицом в форме луны, несущем на себе солнечные блики.

Человеческие фигуры и предметы становятся отныне равноправными персонажами картин Пикассо, как узоры одного ковра. Очередное лето он проводит снова в Мужене вместе с Дорой Маар. Абсолютно все жители в этом городишке обожают леденцы. «Решительно все: мужчины, женщины, дети — непрерывно сосали леденцы», — вспоминает Дора Маар. Это обстоятельство удивляет и забавляет Пикассо и превращается в лейтмотив его рисунков и картин, написанных в Мужене: «Ребенок под столом», с огромной головой; «Женщина с леденцом», у нее огромные ноздри и длинный заостренный язык; это человек в полосатом купальном костюме. У него на голове шляпа из плетеной соломки; плетеное же сиденье стула, под которым прячется ребенок, но и ребенок и мужчина сами кажутся произведением корзинщика, как будто этим летом Пикассо и в самом деле вспоминал о «лете» Арчимбольдо с изображением человека, состоящего из пшеничных зерен.

Появляются и новые чудовища. Он изображает странный профиль, состоящий из скрученных в спирали тростников, с лошадиными ноздрями и в нелепой шапочке из рыболовной сети. У других чудовищ также огромные ромбоиды вместо ноздрей, груди — деревенская вышивка, лицо в форме полумесяца или же похожее на кусок скрученной материи, редкие волосы связаны в конские хвосты. Художник снова неистовствует, как будто подавляя внутренний гнев. Но время от времени, как бы против его воли, модель одерживает над ним победу. Он пишет «Портрет Доры Маар» в шляпе, одна рука, затянутая в перчатку, подпирает щеку, верхняя часть лица в тени, выделяются только белки глаз. Кажется, что в этой работе объединились внутренняя сила модели и очарованного ею художника.

Как ни странно, но склонность Пикассо к фрагментарности и замене одной материи другой не коснулась натюрмортов. Два из них дают представление обо всей гамме возможностей, которыми обладает художник. Они оба написаны на одну и ту же тему, интерпретируемую по-разному: на обоих изображена голова быка, зажженный канделябр и палитра с кистями, лежащая на открытой книге. Один из натюрмортов написан большими светлыми плоскостями, контрастирующими с темной бычьей головой;

Пикассо использует классический линейный рисунок. На другой картине голова быка — это скульптура, стоящая на подставке, ноздри одновременно видны анфас и профиль, глаза разбросаны. Пластике объектов соответствует и насыщенность колорита, как будто горящая свеча и в самом деле освещает своим зеленоватым искусственным светом всю картину. Красно-оранжевая голова быка выделяется на голубоватом, зеленоватом и фиолетово-стальном фоне.

Этот период «дробления» и резких красок достигает апогея летом 1938 года, а затем проходит. Это лето наполнено отзвуками войны, они кажутся очень близкими. Пикассо внезапно срывается с места и среди ночи уезжает в Париж. «Как если бы мир был необходим тому, кто не может жить без битв, он боится войны, потому что она может повлиять на его работу», — пишет Сабартес. Мюнхен приносит обманчивое облегчение, отсрочку, лишь усилившую разрушительную силу будущего конфликта. У Пикассо такое чувство, будто его сначала утопили, а теперь он снова всплыл на поверхность, ловя ртом воздух.

Близится Рождество, эта прекрасная испанская ночь, собравшая в Барселоне всех друзей по прошлым рождественским праздниками, они съезжаются туда вместе с семьями. Пикассо, который не слишком любит путешествовать, все-таки тоже едет. В ту ночь он рисует портрет Сабартеса на каком-то клочке бумаги, попавшем ему под руку. Сабартес как-то сказал ему: «Мне бы очень хотелось иметь свой портрет в шляпе с перьями и с кружевами, знаешь, на манер сеньоров XVI века». «Как-нибудь я тебе его сделаю», — пообещал Пикассо.

И в это Рождество он рисует обещанный портрет с кружевным воротником и в берете, украшенном плюмажем, рисует так, как он умеет, не отрывая карандаша от бумаги. И остается недоволен результатом. На следующий день он показывает своему другу два других рисунка, сделанных также накануне втайне от Сабартеса. На одном он изображен в том же кружевном воротнике, на другом — в рясе монаха со скрещенными руками. Сходство просто поразительное.

Пикассо же снова принимается за поиски чего-то нового, еще неисследованного. С увлечением и безграничным терпением он занимается цветной гравюрой. Каждое утро он взбирается на монмартрский холм к Лакуррьеру, поскольку его очень интересует ручной труд гравера; он стремится добиться того, чтобы на готовых копиях краски были бы так же свежи, как если бы он сам только что нанес их своей кистью, он подбирает наилучший сорт бумаги, чтобы достичь желаемого эффекта.

Он делает 6 гравюр с изображением женских головок. У всех

у них — черты Доры Маар. Он изображает ее спокойной, со светлыми глазами на темном лице, анфас; затем в профиль, с очень большими ноздрями и огромными глазами, прекрасный рот искажен гримасой боли; затем он выстраивает ее лицо из прямоугольных плоскостей, око приобретает совершенно дьявольский вид. А еще он пишет фантастический ее, портрет «Женщина с каштановыми волосами» (29 марта 1939 года). На белое лицо ложатся синие тени, шея красная, фон желтый, платье — в красно-синих разводах, все это придает ей вид ацтекской богини.

Есть ее портрет и среди многочисленных «Женщин, лежащих с книгой». Еще никогда, наверное, это самое мирное из занятий не порождало такие волнующие образы. Женщина свернулась на диване; движения ее напоминают движения тюленя, совершенно круглые груди покоятся на изгибе руки; на этом скрученном маленьком теле — большая голова, нос и подбородок даны в профиль, один глаз анфас, другой — также в профиль, им она заглядывает в книгу; на оставшейся весьма ограниченной поверхности вырисовывается красивый бледный рот, его контуры мягки и невинны. Это странное создание, с одной стороны, вроде бы ушедшее в себя, с другой — внимательно следящее за производимым ею эффектом. Над диваном виднеется окно, перекрещивающиеся деревяшки его рамы производят впечатление решеток, выстроенных ревнивым мужчиной для своей дьявольской пленницы.

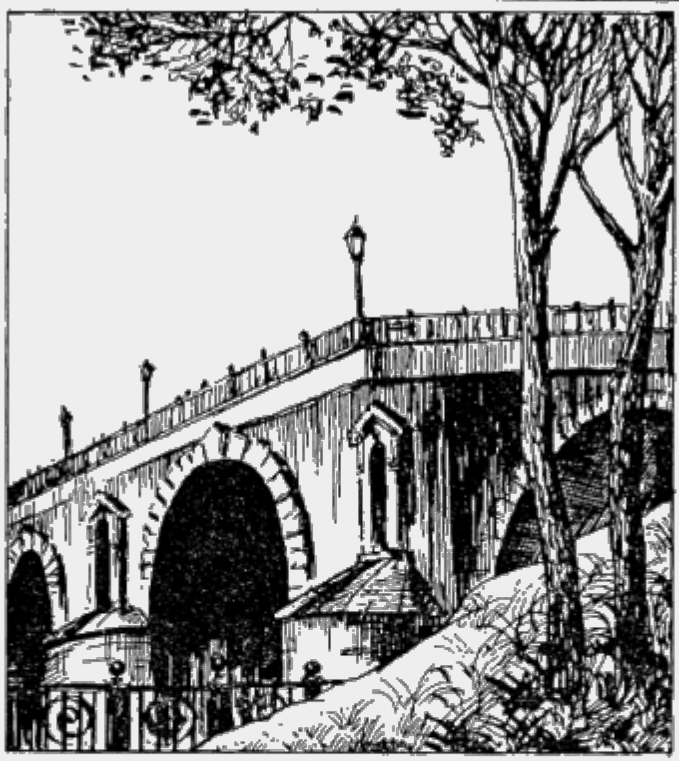
Время тревожное, но Пикассо, как бы желая достичь хотя бы внутренней стабильности, окончательно поселяется на улице Гранд-Огюстен. На ремонт тратятся немалые деньги: он велит установить центральное отопление, чтобы можно было жить на обоих этажах; дом наводняют рабочие. Он решает также оборудовать у себя гравировальную мастерскую и перевозит из Буажелу старый пресс и все инструменты. Претворение в жизнь этого проекта требует установления специальной электропроводки. Лакуррьер лично наблюдает за обустройством мастерской. Воллар также частенько заходит сюда: его преисполнили энтузиазмом некоторые издательские проекты Пикассо. К концу июня все наконец готово. В мире вроде бы царит спокойствие, но дьявольские создания Пикассо как будто предсказывают завтрашние потрясения. «Кот, поймавший птицу» (22 апреля 1939 года) производит прямо-таки угрожающее впечатление. «Да, эта тема меня преследовала, сам не знаю почему», — говорит Пикассо. Острая мордочка животного с разного размера светящимися глазами явно принадлежит коту, а вот напружинившееся туловище — это уже олицетворение силы

зла. — появившейся из недр земли.

ГЛАВА XIV

Безумие человечества

(1939–1944)



ГЛАВА XIV

Безумие человечества

(1939–1944)

15 ноября 1939 года в Музее современного искусства в Нью-Йорке должна открыться выставка под названием: «Сорок лет его творчества». Чикагский Институт искусства сотрудничает с Нью-Йорком, все американские музеи, все галереи, все коллекционеры прислали находившиеся в их распоряжении произведения

Пикассо, многие картины из европейских частных собраний уже прибыли в Нью-Йорк, другие находятся на пути туда. Выставка готовится заранее. Каталог готовит Альфред Х. Барр, директор Музея современного искусства. Пикассо и сам прислал на выставку множество картин из своей собственной коллекции, даже те, с которыми он предпочитает вообще не расставаться. Специально ради этого случая некоторые скульптуры были отлиты в бронзе. Но к моменту открытия выставки некоторые картины еще не подвезены: их задержали события в Европе, там началась война.

В этом же году умирает мать Пикассо. Она умирает в восемьдесят три года, вдали от него, в Барселоне, а он даже не мог поехать к ней туда, его политические взгляды делали невозможным его въезд в Испанию. Последний ее портрет он написал более пятнадцати лет назад, это был портрет уже старой дамы, но с живым и проницательным взглядом. Он поддерживал с ней переписку. Писал ей Пабло, правда, реже, чем ей хотелось бы, но свою веру в него она сохранила, считая, что свой блестящий успех он вполне заслужил. Глубокая привязанность связывала Пикассо и его старую мать, они понимали друг друга, а сын был всегда по-настоящему благодарен матери за ее поддержку. Она это знала и ценила. Это горе, как и все выпавшие на его долю глубокие переживания, Пикассо переносит молча.

Как и каждый год, летом 1939 года Пикассо снова тянет на юг. Путешествовать теперь стало легче: у Пикассо появилась машина с шофером Марселем, который становится отныне важным действующим лицом в жизни художника. Его слуги, так же, как и любые вещи, чем дольше они живут у него, тем нужнее становятся. Итак, в этом году Пикассо едет в Антиб, и эта поездка должна была позже сыграть очень важную роль в его жизни. Мэн Реп вручает ему ключи от небольшой квартирки во дворце Альберта Первого. Из самой большой комнаты Пикассо велит вынести всю мебель и превращает ее в мастерскую. Он чувствует то самое нетерпение, которое у него всегда предвещает создание большого произведения. Быть может, он сознает, что спокойствие, так необходимое ему для работы, будет недолгим. Потрясенный своей недавней утратой, он еще более чувствителен к тому, что происходит вокруг него. Он без конца повторяет Сабартесу: «Я работаю днем и ночью, чтобы не выброситься из окна».

Итак, Пикассо натягивает огромный холст на три стены своей мастерской; тему картины он еще не выбрал, а холст потом молено будет разрезать ножом. «Пикассо хочет писать то, что приходит ему в голову, при этом размеры рамы не должны его ограничивать», — поясняет Сабартес. Перед тем как приступить к

работе, он впитывает в себя атмосферу юга. Он показывает Сабартесу те места на побережье, которые приводят его в восхищение; укрепления, спускающиеся в море, напоминают гигантское каменное судно, а над ними высится громада замка Гримальди, солнечные блики высветляют его суровые стены. И хотя Пикассо — фанатик солнца, на этот раз его влекут ночные сцены. Отправной точкой становится жанровая сценка. В антибском порту по ночам охотятся с гарпуном при свете больших фонарей. Две женщины, стоя на дамбе, наблюдают за работой рыбаков. У одной, стоящей рядом с велосипедом, несколько искаженные черты Доры Маар, вторая напоминает Жаклин Бретон. «В тот вечер было очень жарко, — вспоминает Дора Маар, — мы прогулялись вокруг порта и купили мороженое». Девушка с велосипедом тоже слизывает остреньким язычком мороженое из стаканчика. Но эта жанровая сцена для Пикассо всего лишь предлог, чтобы передать ночную феерию. На фоне бархатисто-синего неба плывет огромная рыжая луна, вся сочащаяся светом; башенки и крыши домов становятся в темноте фиолетовыми; море лакирует зеленовато-синим темно-синюю дамбу, одна из ее стен при свете фонарей становится совершенно зеленой; на маленьком сине-фиолетовом суденышке появляются бледные призраки рыбаков. Люди и предметы — это лишь обозначения движущихся в темноте синей ночи форм. Самый обыкновенный велосипед деформируется в пляшущие кривые, а взмах рук, движение волос и одежд, — все это приобретает особый смысл, все кажется кратковременным, как будто это всего лишь минутная реальность, готовая раствориться в призрачном мире.

Все те, кто в августе тридцать девятого проводил каникулы на юге, помнят эти прекрасные тихие ночи.

«Рыбная ловля ночью в Антибе» (Музей современного искусства, Нью-Йорк) впитала в себя их хрустальный свет.

Пикассо работает с ожесточением. Завсегдатаи кафе на площади Виктор-Массе с нарастающей тревогой обсуждают последние новости. Люди цепляются еще за надежду в этом готовом взорваться мире.

А новости становятся все более тревожными. На стенах мэрии появляются первые объявления о мобилизации. «И это сейчас, когда я только начал работать», — ворчит Пикассо. Площадь Виктор-Массе внезапно пустеет. Исчезли обычные посетители кафе. По городу ездят грузовики, перевозящие солдат. А затем гражданская оборона требует вечером гасить огни. Матовая ночь опускается на Антиб. Рыбацкие фонари не раскачиваются больше над зеленоватой водой. Все поглотили сумерки. Пикассо снимает

со стены свое большое полотно.

Он едет в Париж, весь гудящий от противоречивых слухов, от новостей, правдивых и ложных, их передают друг другу по секрету, потом начинается всеобщая паника, а потом снова расцветают неоправданные надежды. У Пикассо уже с утра толпятся люди, считающие, что по причине своей известности он информирован лучше, чем другие. А он сам пребывает в растерянности и, как ни странно, это привлекает к нему всех колеблющихся и взволнованных людей, как если бы они надеялись позаимствовать у него хоть чуточку той силы, которая жила в нем. Однако и он бродит, кале слепец, в этом призрачном мире накануне безликой войны. В своей мастерской и на улице Ля Боэси он начинает упаковывать свои картины и бросает это занятие на полпути; принимается складывать свои вещи и также перестает, как будто сам не знает, чего хочет. Он похож на всех тех людей, которые, зная, что война неизбежна, несмотря ни на что уверяют себя в обратном.

Париж пустеет, начинается беспорядочное бегство. «Каждая разлука кажется прощанием навечно», — вспоминает Сабартес. Пикассо также уезжает, забрав с собой Сабартеса с женой, Дору Маар и Казбека. В ту ночь, 1 сентября, ожидают появления над Парижем немецких самолетов.

Как и все, кто пережил первую мировую войну, Пикассо выбирает в качестве убежища побережье: все считают, что уж сюда враг не дойдет. На Руайанской дороге им попадаются солдаты, которые гонят реквизированных у населения лошадей. Лошади идут по две или по три в ряд, усталые и измученные. Их тоска глубоко трогает Пикассо, наверное даже глубже, чем тоска человеческая. «Они понимают, что гонят их не на обычную работу». И в Руайане, как только он находит блокнот, первые же рисунки изображают реквизированных лошадей.

Оп поселяется в гостинице Тигра, а также снимают одну комнату на вилле «Тростниковый стог». Комната, служившая раньше столовой, загромождена мебелью: буфет, секретер, множество столиков, куча хлама, скапливающегося обычно в сельских домах. Пикассо с трудом находит место для своих холстов, красок и кистей. Тем не менее он желает без промедления начать работу. «Когда ему нужно разрешить какую-нибудь сложную проблему, он прописывает себе лечение трудом». И когда Пикассо замечает, что Сабартес ничего не делает, в раздражении слоняясь из угла в угол, он советует ему: «Пиши, мой друг, пиши… Пиши хоть что-нибудь. Пиши хотя бы для себя и сам увидишь, как рассеется твое дурное настроение».

Благодаря этому мудрому совету и родилась книга, которую

Сабартес назвал «Портреты и воспоминания».

Тем временем городские власти Руайаиа издают указ, согласно которому всякий иностранец, прибывший в город после 25 августа, должен его покинуть. Пикассо достаточно известен и в общем-то все могло бы прекрасно устроиться, но он, этот недисциплинированный дикарь, сохраняет странное уважение к властям, поэтому на следующий же день едет в Париж, где добывает себе необходимое разрешение. После этого уже со спокойной душой возвращается в Руайан.

И снова принимается за работу. У него нет мольберта, и он находит его себе на какой-то распродаже; это, собственно, и не мольберт вовсе, такая рамка годится только для фотографа, но Пикассо тащит его в свою загроможденную донельзя мастерскую.

Одно из его любимых развлечений состоит в прогулках по рынку, заваленному фруктами и овощами, — яркие пятна красок под чистым голубым небом. Одной из первых картин, написанных в Руайане, стал «Натюрморт с бараньим черепом» (6 октября, галерея Лейрис, Париж), удивительно реалистичный: череп желтеет отполированной костью, а рядом с ним лежит кусок кровоточащего мяса.

Условия, в которых Пикассо работает, способны нагнать тоску. Холсты ему приходится устанавливать на стульях, сам он пишет, согнувшись вдвое. Fla улице он покупает деревянные сиденья от стульев и использует их вместо палитры. Освещение плохое, свет заслоняют деревья на бульваре. Но Пикассо считает, что все это мелочи, они не могут помешать ему работать.

Первые известия с фронта очень тягостные. Польша пала. Демократические страны оказались совершенно не готовыми к войне, перед ними разверзлась головокружительная пропасть. А Пикассо продолжает работать, на первый взгляд кажется, что война его не волнует. Он пишет портреты своих друзей, Дору Маар — «Женщина в шляпе с цветами»; он пишет также портрет Сабартеса, желая сделать ему сюрприз, пишет по памяти, с широким плиссированным кружевным воротником, в черной шляпе с голубым пером. Что касается лица, то на месте остался только лоб, все остальные черты искажены до неузнаваемости, скручены, как кусок ткани. В этом лице все до такой степени смещено, что даже очки изображены наоборот.

Сабартес и Пикассо завели обыкновение прогуливаться по утрам; прогулки их заканчивались обычно в кафе. Там они слушали последние новости. Начинается «странная война»; Пикассо закрывается в своей мастерской. Он беспокоится, потому что холст становится редкостью. Он так боится, что ему не хватит холстов или красок, что закупает огромную стопу тетрадей и

карандашами намечает там основные темы своих будущих картин. Кроме этого, он еще и учится сам делать кисти, потому что и их тоже теперь трудно купить.

Его начинает серьезно волновать судьба его картин, находящихся в разных местах, поэтому в середине ноября он едет вместе с Сабартесом и Дорой Маар в Париж, а затем в Трамбле и Буажелу, собирает все картины и отвозит в надежное место. Затем возвращается в Руайаи, запасшись большим количеством красок и мольбертом.

Бывшая столовая, служащая ему мастерской, как будто понемногу уменьшается, в ней становится еще темнее, чем раньше, ведь дни укорачиваются. Пикассо наконец решает снять мастерскую с маленькой комнаткой на вилле «Парусники», высоком и узком строении, втиснувшемся между двумя домами. Из окоп открывается совершенно великолепный вид. Когда в конце января 1940 года он переезжает ту. да, то подолгу простаивает у окна, зачарованно глядя на море, на небо, освещенное закатом. «Хорошо было бы поселить здесь какого-нибудь художника», — говорит он, как бы сожалея о том, что именно на него возложена миссия разложить вселенную. Он навез в эту комнату причудливой и разношерстной мебели, среди которой были два кресла, одно обитое оливково-зеленым бархатом, а второе сделанное из гибких веток, обработанных под тростник.

Пикассо пишет серию портретов, моделью служит в основном Дора Маар, но чем дальше, тем меньше изображение похоже на оригинал, оно превращается в маску, в волшебство ужаса. Его «Сидящие женщины» с разложенными чертами, написанные в виде призраков с бежевой кожей на сером фоне, чаще всего сводятся к чисто линейному изображению, к адским геометрическим формам. Он снова возвращается и к своим фигурам, напоминающим статуи на носу корабля. «Обнаженная причесывающаяся женщина», написанная тем летом в Руайане, зажата в таком ограниченном пространстве, что кажется, она непрерывно бьется головой и локтями о потолок и зеленые стены. Другая картина: обнаженный мужчина, сидящий на фиолетовой подушке, он виден снизу и сидит, вытянув вперед свои гигантские ноги, переданные почти реалистически, виден каждый ноготь. «Пикассо хочет писать достоверно, более достоверно, чем это делает природа, — пишет Франк Эльгар, — его наихудшие покушения на человека — это всего лишь болезненная страсть к правдоподобию».

По мере того, как усиливается его беспокойство, работа его замедляется. В воздухе витает угроза. Чувствуется, что характер

войны скоро изменится. В середине марта Пикассо вместе с Дорой Маар уезжает в Париж. «Я работаю, я пишу и я сам себе осточертел», — пишет он на открытке, адресованной Сабартесу. 19 августа в одной из парижских галерей должна открыться выставка его акварелей, гуашей и рисунков. В перепуганном, наполненном самыми разными слухами Париже Пикассо тоскует по спокойствию Руайана. 27, 28 и 29 марта, три дня подряд, он работает над натюрмортами. Перед глазами его стоит рынок в Руайане, когда он пишет Сабартесу: «Я работал. Я сделал три натюрморта с весами, с большим крабом и угрями».

И вот началось наступление немецких войск. Трудно даже осознать всю глубину поражения. Парижем овладевает полная растерянность. 17 мая Пикассо возвращается в Руайан. Он снова принимается за работу, как бы желая возвести стену между собой и потрясшими всех событиями. Но от войны не уйдешь: начинают рыть траншеи, в Руайане появляются первые беженцы. Пикассо встречает на улице друзей и знакомых, политически неблагонадежных людей, евреев, стремящихся либо укрыться на юге, либо сесть на корабль в Бордо.

Французские войска смяты, не успев даже понять, что с ними происходит. У булочных выстраиваются первые очереди. Немцы вошли в Париж. «Это другая раса, — говорит Пикассо, — Они считают себя очень умными, иногда они правы… Но во всяком случае картины мы пишем лучше, чем они. Столько войск, столько машин, столько силы и ужаса — и все это чтобы дойти сюда… Они воображают, что завоевали Париж… А мы, не подвинувшись в их сторону ни на шаг, давно уже завоевали Берлин, и я не думаю, что они способны изгнать нас оттуда».

Кажется, он стремится успокоить сам себя. И вот однажды вечером немецкие войска входят в Руайан. Из окна своей мастерской Пикассо смотрит, как они маршируют по улице. Комендатура будет совсем неподалеку от его жилища, в городской ратуше.

15 августа Пикассо пишет «Кафе в Руайане». Он выливает на полотно всю радугу своей палитры, всю свежесть колорита, подчеркиваемую эмалевыми красками. Над лиловыми, зелеными и фиолетовыми пятнами площади возвышается желтого цвета дом с голубыми окнами в красных рамах. Маленький деревянный балкончик напоминает изящную театральную декорацию, навес над ним раскрашен в желтый и зеленый цвета. Небо хрустально-голубое, только кое-где чуть-чуть подернуто зеленоватым оттенком из-за близости моря. Картина, исполненная веселья и радости жизни. Это прощание Пикассо с Руайаном.

Скоро от знакомого места не останется почти ничего. Ратуша,

в которой разместились немцы, будет разрушена в результате ночных бомбардировок. Да и вилла «Парусники», в которой он писал веселое лицо города, также превратится в руины. Друзья советуют Пикассо уехать из оккупированной Франции. Ведь он — представитель чуть ли не «большевистского» течения, столь ненавидимого тем неудавшимся художником, который вдруг превратился во всемогущего победителя. Все прекрасно осведомлены о том, как Пикассо помогал испанским республиканцам, а фашистская ненависть ведет подобным вещам строгий учет. Пикассо приглашают отовсюду: из Мексики, из Аргентины, из Соединенных Штатов. Большая выставка его работ в Нью-Йорке обратила на него всеобщее внимание. Но он решает вернуться в оккупированный Париж. В момент его отъезда, когда он готовился уже сесть в машину, к нему вдруг подошел наблюдавший за ним с порога комендатуры немецкий офицер: «Битте, — и, призвав на помощь все свои познания во французском языке, продолжал, — Вы не скажете, какой породы эта собака?» — и указал на Казбека.

Париж превратился в пустынный и грустный город. Сначала он поселяется на улице Ла Боэси. Но ездить в мастерскую на улице Граид-Огюстен, а потом обратно домой становится все труднее, и Пикассо переезжает туда. Во всеобщей атмосфере холода и голода он принимается за работу.

Еще в Руайане Пикассо как-то встретил одного очень взволнованного собрата по ремеслу. «Что мы теперь будет делать?» — спросил он Пикассо. «Организовывать выставки», — ответил тот. На самом же деле крайне скомпрометировавший себя в глазах немцев Пикассо будет лишен возможности участвовать в выставках. О большей части своих картин он позаботился, поместив их в банковский сейф, но около сотни работ все еще оставалось в его мастерской, за них он немного опасается. И продолжает работать.

Начинается тяжелая борьба за существование. В большом доме на улице Гранд-Огюстен, где проведено бесполезное теперь центральное отопление, царит холод. Онемевшие пальцы с трудом удерживают кисть. Однажды он где-то обнаруживает огромную печь, которую нужно топить углем, ее с трудом втаскивают по лестнице. Правда, угля в нужном количестве достать невозможно, но Пикассо уверяет, что печь напоминает ему негритянскую скульптуру. Кто-то приносит ему небольшую кухонную плитку, которая способна задымить всю мастерскую.

В начале января 1941 года, «просто, чтобы провести время», как говорит Сабартес, Пикассо снова начинает писать. Он заполняет тетрадь для рисования своими заметками. Он играет

словами, как играл сложенной бумагой, скрученной проволокой, оловянными пластинами, спичками и веревками, когда делал из них многочисленные сувениры. Его литературные опыты пропитаны сюрреализмом. Его заметки принимают форму пьесы, которую он пишет, ведомый некоей странной ассоциацией мыслей, неясными ощущениями, фрагментами виденного и слышанного когда-то. Это столкновение повседневности с абсурдом, образующее неожиданные узоры. Пикассо работа над этой пьесой, названной им «Желание, пойманное за хвост», доставляет огромное удовольствие.

Известность Пикассо, с одной стороны, защищала его, с другой же — он был у всех на виду. По всей оккупированной территории Франции ходили слухи, что сам Отто Абец, бывший учитель рисования, а ныне представитель Гитлера в Париже, изволил посетить Пикассо и был потрясен тем, какой холод царил в мастерской художника. Тогда он предложил Пикассо привезти ему уголь. Художник отказался. Рассказывали также, что Абец остановился перед фотографией «Герники» и сказал: «О, господин Пикассо, так это вы сделали?». На что Пикассо ответил: «Нет, это вы».

Помимо того, что он числится среди «подозрительных», Пикассо становится еще и мишенью завистников. Начинают ходить упорные слухи, что он еврей или полуеврей. Когда ему задают этот вопрос, он отвечает: «Насколько я знаю, в моих жилах пет еврейской крови, но я хотел бы ее иметь».

В статье, появившейся в «Комедии», Вламинк предает его анафеме, Моклер возлагает на него ответственность за кризис современного искусства, американская фашистская листовка обвиняет его в декадентстве. Кроме всего прочего, он занимает не последнее место в книге Вандерпила под весьма недвусмысленным названием «Искусство без родины — ложь: кисть Израиля».

Но Пикассо умеет абстрагироваться, становиться непроницаемым для того, что может заставить его свернуть с прямого пути. Он ищет стабильности в этом разрушающемся мире и до бесконечности варьирует один и тот же мотив «Сидящая женщина». Появляется «Женщина в голубом корсаже» (галерея Лейрис), ее голубой в белую крапинку корсаж будет фигурировать на многих полотнах с портретом Доры Маар, хотя у нее такого корсажа никогда не было.

Головы его персонажей на портретах становятся все тяжелее, это первый признак будущих деформаций. Пикассо дважды пишет Дору Маар в костюме, который она действительно носила летом 1941 года: короткий шотландский жакет с широкими отворотами,

жилет с маленьким стоячим воротничком. Но в промежутке между этим элегантным костюмом и маленькой шляпкой появляется вдруг огромная голова, изуродованная самым ужасным образом, как будто художник стремился посеять ужас. Фон картины представляет собой обычную тюремную камеру с таким низким потолком, что до него достает шляпа. Во всех этих картинах с разрушающимися человеческими лицами лишь один элемент присутствует постоянно, не искажаясь, это металлическое кресло с прямой спинкой, что-то вроде арматуры, сопротивляющейся разрушению.

Но не только лицам Пикассо передает свои собственные муки. «Обнаженные», которых он пишет или рисует все чаще и чаще, представлены в самых разных видах, причем элементы их туловищ соединяются друг с другом самым причудливым образом. Они напоминают «Кошмары» Гойи, где он изображал женщин с многочисленными конечностями и с головой Януса. Однако целью Пикассо было не желание изобразить противоречия человеческой натуры, как это делал Гойя, но передать мучительную одновременность его существования.

На кровати лежит обнаженная женщина, она видна сразу в профиль и анфас; рядом сидит еще одна женщина, она также видна со спины и анфас, ее свисающие ноги расставлены. Эту тему, волнующее соседство двух женщин, Пикассо повторяет снова и снова, особенно в 1942 году; он пишет их обнаженными в зеленом, желтом, красном, коричневом и фиолетовом буйстве красок, одна из них стоит, другая лежит на диване, возле которого стоит шкаф с большим зеркалом.

Тема двух влюбленных женщин, подчеркиваемая наличием зеркала, достигает апогея в «Утренней серенаде» (Музей современного искусства, Париж): обнаженная женщина, перекрученная и предстающая в результате во всех видах сразу, лежит на полосатом диване, вторая, с повадками мужчины, сидит на стуле с мандолиной на коленях. Разные виды обнаженной натуры передаются линейными плоскостями или же гранями, острыми углами и резкими разбросанными тенями.

В серии «Сидящие женщины» яркие краски чередуются с приглушенными. «Сидящая женщина», написанная в ноябре, одета в черное платье с голубыми бликами, единственное цветное пятно среди этих ночных тонов — розовый овал лица, наполовину затененного синим ночным мраком. По закону Пикассо, даже когда человеческое существо искажается, вещи сохраняют свой первоначальный вид, поэтому он тщательно выписывает придуманное им самим платье со сложной драпировкой и золотую брошь на нем. В едва намеченных черных

миндалевидных глазах женщины живет ужас. Она сама могла бы стать эмблемой этих мрачных лет, лишь иногда освещаемых проблесками надежды. «Я не писал войну, — скажет Пикассо после Освобождения, — потому что я не из тех художников, которые, как фотографы, пускаются на поиски сюжетов. Но нет никакого сомнения, что война присутствует в моих картинах, написанных в то время. Быть может, когда-нибудь потом какой-нибудь историк докажет, что моя живопись изменилась под влиянием войны. Сам я ничего об этом не знаю».

Война действительно присутствует в картинах Пикассо. Она чувствуется даже в натюрмортах, написанных в то время. В те годы повседневная жизнь состоит из бесконечных лишений. Пикассо, унаследовавший испанскую воздержанность, легко свыкается с самым суровым режимом. Однако нехватка продуктов повлияла даже на него. Однажды он пишет картину «Буфет «Савойара», ресторана, в котором он часто обедает: круг черной кровяной колбасы, артишоки, большой нож и бутылка. Натюрморт написан в приглушенных тонах, он насыщен, по словам самого Пикассо, «мрачной и темной атмосферой».

В эти холодные и голодные годы проявился и черный юмор Пикассо; он пишет «Сидящую женщину в шляпе с рыбами»: ее лицо в тени, серовато-зеленой с черными полосами, а над темным лицом вместо шляпы — большое блюдо с рыбной головой, нарезанным лимоном, ножом и вилкой.

Время от времени Пикассо позволяет себе отвлечься и пишет портреты: «Портрет Доры Маар» (май 1941 года), где проступает ее подлинное, неискаженное лицо; «Портрет Нуш Элюар» (август того же года, Музей современного искусства): обнаженный бюст очень молодого тела, хрупкая шея, на которой голова с тяжелой копной волос кажется слишком большой; удлиненный разрез полуопущенных глаз, прячущихся под длинными ресницами; нежный, почти детский рот таит в себе улыбку. Этот удивительный портрет похож на определение судьбы; это лицо, сотканное из света, из тех, что не живут долго.

В октябре 1942 года появляется еще один портрет Доры Маар: отстраненное лицо со сжатыми квадратными челюстями, темные волосы с красными и зелеными бликами, платье, опять-таки придуманное самим Пикассо, в красно-зеленые полосы с белым воротником. Но к высокой своей груди, затянутой в эту яркую веселую ткань, модель прижимает нервно сжатые руки. Судя по богатству красок, в портрете должен был отразиться момент надежды, мечта о будущем; черты лица модели безмятежны, гладкий лоб над изгибом бровей не нахмурен, рот спокойно сжат. Но, по мере того как Пикассо продолжает работу над портретом,

настроение Доры меняется: ее мать заболевает и умирает еще до того, как был окончен портрет. И картина меняется: горькая складка на лбу, брови нахмурены, взгляд, отказывающийся понимать произошедшее. Стоя перед этой женщиной, чье лицо меняется, пока она позирует, одетая в слишком веселое, не соответствующее обстоятельствам платье, Пикассо пытается сделать почти невозможное: передать человеческое лицо, которое сначала было беззаботным, затем на нем появилась тревога, а затем — горестная уверенность. Следуя символизму той самой ревности, которая заключала Дору Маар в тесную камеру на всех ее портретах, Пикассо изобразил в глубине решетку, кувшин с водой и кусок хлеба. Но, глядя на горе своей прекрасной пленницы, Пикассо чувствует, как агрессивная ревность оставляет его; и тогда исчезает решетка на заднем плане.

К топ же самой теме женщины-пленницы относится и «Бюст у окна» (галерея Лейрис): он напоминает манекен у модистки, только у этого манекена двойной спаянный профиль. «Бюст» написан в тех приглушенных тонах, о которых Рейналь сказал: «Палитра Пикассо надела траур». Этот период назвали серым, хотя в картинах присутствуют бледные оттенки сиреневого, голубого, зеленого, коричневого, просто эти краски как будто окутаны сумерками.

У Пикассо, обычно такого скупого на новые сюжеты, появляется тяга к переменам. В его натюрмортах появляются предметы, которых раньше там никогда не было. Неожиданно он обращается к новой теме: к детству. Как сама тема, так и композиция совершенно неожиданны. Толстый младенец сидит на полу рядом со стулом, на котором примостились два голубя, один на сиденье, второй — на спинке. Когда он писал этого ребенка, модели у него не было, но что-то в нем казалось смутно знакомым. «Мы назвали его Черчиллем, — смеясь говорит Пикассо, — мы решили, что он на него похож».

Снова в творчестве Пикассо появляются пейзажи: «Окно в мастерской», из которого открывается вид на бесчисленные крыши и трубы, — это своего рода переходный этап от натюрморта к пейзажу. Самой примечательной деталью картины стал переключатель на радиаторе отопления, это мечта о тепле, ожидание лучших времен, когда они наступят, никто больше не будет страдать от холода, стоит лишь только повернуть переключатель.

Лето 1943 года озарено надеждой. Кошмар все еще живет в сердце города, немецкие солдаты еще пока топчут мостовые, но в России немцы уже отступают, победа ускользает от них. Пикассо почти никогда не проводил лето в Париже, но теперь

иностранцам трудно стало перемещаться. Поэтому он гуляет по Парижу, заходит в скверик Вер-Галан, что у самого Нового моста. Скверик этот — место свиданий влюбленных; Пикассо пишет их, гротескных, с круглыми глазами, усы мужчины прижимаются к полумесяцу женского лица и к круглому ее рту. «Вер-Галан» и серия целующихся влюбленных свидетельствуют о новой перемене вкусов Пикассо. От линейных форм, от плоскостей, очерченных темными контурами, он переходит ко все более и более рельефным изображениям.

Он пишет одного из своих самых странных сфинксов, которых все еще называет «Сидящей женщиной» и которые по сути своей являются деревянным памятником его собственному волнению. В треугольной пирамиде волос заключено заостренное яйцо лица с едва обозначенными чертами, оно парит над огромными грудями. Пластичность картины свидетельствует о нарастающем желании художника выразить себя в скульптуре.

В 1941 году Пикассо снова занялся скульптурой: крупные коты, птицы, странные головы, имеющие отдаленное сходство с человеческими, неопределенные предметы. Он велит привезти из Буажелу гипсовые скульптуры, сделанные им еще в 1931–1933 годах, поскольку в эти 10 лет он почти не занимался скульптурой. Отлить скульптуры в бронзе очень трудно, поскольку оккупанты как раз снимают статуи на улицах и площадях Парижа, чтобы перелить их в пушки.

Теперешние занятия Пикассо скульптурой не имеют ничего общего с прошлыми его опытами. Теперь он использует для своих скульптур все, что попадается ему под руку, без конца изобретая все новые и новые способы и формы. Для «Косца в большой шляпе» он, например, использовал форму для пирогов. Однажды он отыскивает где-то портновский манекен вышедшей из моды формы со слишком высоким бюстом и преображает его в даму начала века в длинной юбке, без ног, асимметричная головка сидит на грациозной шее.

Однажды взгляд Пикассо останавливается на старом седле от велосипеда, рядом с которым валяется и руль. Седло кажется ему чрезвычайно похожим на бычью голову, а из руля он делает рога. Виртуозность преобразования сделала эту «Голову быка» известной. Когда, уже после Освобождения, она была отправлена на выставку, Пикассо посмотрел на нее насмешливо и сказал: «Произошла метаморфоза, но теперь я хотел бы, чтобы произошла и другая метаморфоза, уже в обратном направлении. Представьте, что однажды эта голова будет выброшена на свалку, а потом кто-нибудь увидит ее и скажет: «Вот из этой штуки выйдет прекрасный руль для моего велосипеда». Вот тогда

двойная метаморфоза будет завершена».

Пикассо черпает особое удовлетворение в своей способности выявить внутреннюю сущность любой вещи. Кокто назвал его однажды королем тряпичников. В нем живет уважение к однажды созданной вещи и в то же время интерес к возможности ее преобразования.

Среди скульптур, созданных им в эти годы, многократно повторяется тема мертвой головы, по это не лишенный плоти череп, а массивный блок с несколькими отверстиями, похожий на камень, обрабатываемый волнами с незапамятных времен.

Тема войны совершенно недвусмысленно просматривается в этих «Головах мертвецов». Самая замечательная была создана Пикассо в 1944 году: круглые глазницы пусты, нос как бы съеден лепрой, рот похож на плохо затянувшийся рубец. Это олицетворение ужаса, посвящение безымянным людям, погибшим в этой войне.

Готовится он и к созданию большого произведения, сделав около сотни рисунков и предварительных набросков. Результатом его усилий становится двухметровая статуя, сделанная за один день, в феврале 1943 года. Скульптура очень проста. «Еще никто не превзошел первобытную скульптуру», — говорил Пикассо Сабартесу.

Когда Пикассо создает своего «Человека с бараном», кажется, что он отыскал тайну примитивного инстинкта. Человек крепко стоит на земле на своих огромных, длинных ногах; у него круглая борода, он лыс. Его тело уже стареет, но стареет, как виноградная лоза, становясь суше. Он стоит прямо, лишь слегка откинув голову назад, чтобы избежать ударов животного. Руки его достаточно сильны, чтобы сжать барана, как в тисках. А баран тяжелый, если посмотреть сбоку, то видно, насколько он массивен. «Человек с бараном» становится олицетворением выживания после всех лет, омраченных войной. Странно торжественный в своей простой позе, он сродни всем тем, кто выжил, сохранив человеческое достоинство.

Война близится к концу. Грядет Освобождение, но именно теперь усиливается и террор со стороны оккупантов. Чуть ли не каждый день Пикассо узнает о гибели или исчезновении друга, еврея, который где-то прятался, или участника Сопротивления. Макс Жакоб, поселившийся в Сен-Бенуа-сюр-Луар, не смог избежать участи многих евреев.

Сначала арестовали его сестру. Он был потрясен этим, но почему-то не скрылся из деревни, где его слишком хорошо знали. Его арестовали в феврале 1944 года; он умер в. Драней. Когда его тело привезли в Париж, чтобы похоронить на кладбище Иври,

Пикассо был одним из немногих, кто решился прийти и проводить его. Есть что-то особенно ужасное в смерти в последние дни войны.

По ночам Париж все чаще бомбят союзники. В начале августа их войска начинают наступление. Война приближается, начинаются перестрелки на улицах. Ходят слухи, что немцы, перед тем как оставить Париж, собираются взорвать его. 21 и 22 августа Пикассо пишет два портрета своей дочери Майи, портреты реалистические, из тех, что завещают потомству.

24 августа город охвачен войной. Немцы и милиция забаррикадировались в Люксембурге. Префектура стала цитаделью Сопротивления. Молодые люди с повязками на рукавах и с ружьями в руках охраняют перекрестки. Многие из них не доживут до завтра и им никогда не исполнится двадцать лет.

Пикассо лихорадочно работает, а за окном идет битва за Париж: стрельба, звон разбитых стекол, танки, грохот пушек, пуля, отскочившая рикошетом от стены соседнего дома. Тем, кто позже удивлялся, как можно до такой степени уйти в работу, чтобы не обращать внимания на все остальное, Пикассо отвечал: «Это было упражнение по дисциплине».

Союзники входят в освобожденный город. Прошел слух, что Пикассо арестовали, что он погиб то ли в тюрьме, то ли в концлагере. Американские корреспонденты, работавшие во Франции, пожелали его отыскать; вскоре их газеты передают информацию: «Пикассо жив и здоров!». Удивительно, но эта новость приобретает очень важное' значение даже для тех, кто имеет лишь весьма смутное представление о его творчестве.

ГЛАВА XV

Радость жизни

(1945–1949)

ГЛАВА XV

Радость жизни

(1945–1949)

«Как вы думаете, что такое человек искусства? Просто дурак, у которого есть только глаза, если он художник, уши — если он музыкант, или лира на всех этажах сердца, если он поэт? Или даже если он боксер, так у него есть только мускулы? Так вот, помимо всего этого он еще и политически мыслящее создание,

постоянно наблюдающее за горестными, страшными или радостными событиями в мире», — утверждает Пикассо в начале 1945 года. Он сам всегда ощущал тесную общность со своей эпохой, реагировал на многочисленные течения человеческой мысли, очень интересовался всяким новым вкладом в интеллектуальную жизнь человечества. Широта его интересов приближает его к тому типу творца, о котором мечтал Леонардо: художник-философ.

Противники Пикассо часто обвиняли его в эгоизме; быть может, его эгоцентризм и в самом деле трудно преодолеть, как, впрочем, и трудно превзойти его в способности концентрироваться. Но, с другой стороны, в нем живет обостренная социальная совесть: «Как можно не интересоваться другими людьми?»

Пикассо всегда был «сочувствующим», собственно, еще задолго до появления самого термина. Он был им, когда писал барселонских бедняков и «Скудный ужин». Он был им, когда ответил «Герникой» на зверства фашистов. И однако только теперь, после черных лет оккупации, он отдает себе отчет в том, что он — политически мыслящий человек.

На следующий же день после освобождения Парижа к Пикассо пришел Поль Элюар с большим альбомом под мышкой. Поэты и художники Сопротивления собирались преподнести его генералу де Голлю. Первая страница альбома предназначена для рисунка Пикассо.

Возвращается Гертруда Стайн, проведшая последние года в Эие, среди людей, отказавшихся повиноваться оккупантам и ушедших в подполье.

В мастерскую Пикассо теперь целыми днями ломится народ, возвращаются друзья, приходят давние знакомые, вместе с ними проникают и просто любопытные. Проникнуть к нему, впрочем, не так уж и трудно, над звонком он приколол небольшой квадратный кусок картона с надписью «Здесь». То есть звоните и заходите. Мастерская напоминает вокзал.

Однако приходят к нему не только друзья, торговцы картинами и охотники за знаменитостями. Благодаря той довоенной большой выставке в Нью-Йорке его теперь хорошо знают в Америке. В его мастерской появляются американские художественные критики, воевавшие в союзнической армии, они задают ему множество вопросов, на которые он отвечает с редкой любезностью. А под влиянием этих энтузиастов и командование американской армии приходит ознакомиться с его искусством; вслед за командованием потянутся простые солдаты. Пикассо превращался в легенду.

Интеллектуальная жизнь возрождается на удивление быстро. Еще не кончилась война, по вечерам город погружается в полную темноту, нет еды и топлива; однако всего через шесть недель после освобождения Парижа Осенний Салон уже открывает свои двери. Его называют Салоном Освобождения. Целая галерея здесь посвящена творчеству Пикассо, такая честь редко выпадала на долю французского художника, а уж на долю иностранца — никогда. Пикассо выставляет 74 полотна, написанных в последние годы, и пять бронзовых скульптур, отлитых во время оккупации. Мир адских видений встречает посетителей. Каждый раз, когда Пикассо представляет свои работы, сделанные в новой манере, публике, даже если она настроена наилучшим образом, нужно какое-то время, чтобы адаптироваться. Но в освобожденном Париже всеобщий настрой не очень этому благоприятствует; очень многие чувствуют себя обманутыми, разочарованными, униженными. Через два дня после открытия выставки состоялась манифестация, производившая впечатление отнюдь не спонтанной, но хорошо организованной. Серьезные взрослые господа встали во главе молодых людей, в большинстве своем студентов Школы изящных искусств, и вступили в зал с картинами Пикассо. И вдруг из зала раздались громкие и удивительно стройные вопли: «Картины убрать! Деньги вернуть!». Чьи-то руки уже стаскивают картины со стен, чьи-то зонтики пытаются проткнуть их. Пикассо принимает вызов: «Живопись создана отнюдь не для того, чтобы украшать квартиры. Это наступательное и оборонительное оружие в борьбе с врагом».

Накануне открытия выставки газета «Юманите» объявила о вступлении Пикассо в коммунистическую партию. Это время массовых вступлений в партию, продиктованных чаще всего убеждением, что это партия Победы, мощная сила сегодня и в будущем. «Ведь именно коммунисты оказались самыми смелыми, как во Франции, так и в СССР, да и в моей Испании тоже», — говорил тогда Пикассо.

Однако не оппортунизм побуждает Пикассо вступить в компартию и даже не уважение. В интервью американской газете «Новые массы» он долго говорил о причинах, толкнувших его на этот шаг. «Я горжусь тем, что могу сказать: я никогда не считал живопись чистым искусством, развлечением; я хотел посредством моих рисунков и картин — ведь это и есть мое оружие — продвинуться вперед в познании мира и людей». И еще: «Мне кажется, я боролся всегда, боролся посредством моей живописи, как настоящий революционер». Но эта борьба была борьбой одиночки; во время оккупации он осознал, насколько один человек беспомощен перед лицом враждебного мира. Однако

главной причиной была, видимо, все-таки боязнь одиночества. Все последние годы он творил в тишине и чувствовал холод, теперь же повернулся лицом к огню. «Я снова среди своих братьев», — говорит он.

Американские журналисты очень интересовались одним обстоятельством, а именно: поскольку теперь Пикассо стал коммунистом, сменит ли он свой стиль, свою манеру в творчестве. Пикассо ответил не без юмора: «Если бы я был сапожником, то — роялист я или коммунист — это обстоятельство не сможет заставить меня иначе шить сапоги, для того только, чтобы продемонстрировать мои политические убеждения». Подобные заявления спровоцировали волну ненависти, заложенной еще во время гитлеровской оккупации, ненависти против современного искусства, которое якобы является предвестником большевизма. Не теряя чувства юмора, Пикассо возражает: «Если бы я был химиком, то — коммунист я или фашист — если вдруг я получу в результате опытов жидкость красного цвета, неужели по-вашему это будет означать, что я занимаюсь коммунистической пропагандой?»

Издатель «Новых масс» отмечал потом, что «это интервью Пикассо вызвало больше дискуссий и пререканий, чем любая другая статья, которую мы когда-либо публиковали».

И еще одно высказывание Пикассо на эту тему: «Я так спешил обрести родину: я всегда был изгнанником, теперь же я им больше не являюсь». Именно это и определило будущие отношения Пикассо с коммунистической партией и стало залогом его верности, несмотря на многочисленные размолвки и разногласия.

Толпы любопытных, с утра до ночи ломившиеся в двери мастерской Пикассо, поначалу забавляли его, затем начали утомлять, а потом приводить в отчаяние. И он закрыл двери мастерской. Во всяком случае, попытался это сделать. И снова принялся за работу. В начале 1945 года он продолжает писать виды Парижа, свою улицу, Новый мост, Собор Богоматери, он пишет их упрощенными, издали, или же почти в кубистском стиле. Большинство его видов Парижа подернуты голубоватой дымкой, розовые стены отражают, солнечные блики. Однажды апрельским днем он. увидел в саду одного из своих друзей цветущую сирень. Придя к себе, он тут же садится за работу. Через некоторое время друг удивляется, разглядывая очередной вид сиреневого цвета. Пикассо поясняет: «Когда я вышел из вашего сада, я до такой степени заполнен был сиреневым цветом, что просто должен был как-то от него освободиться».

В начале 1945 года Пикассо пишет «Эмалированную

кастрюлю» (Музей современного искусства, Париж): голубая кастрюля самой распространенной формы, изображенная с помощью граней и кривых линий; здесь же — маленький кувшинчик, кажется, что он вращается вокруг своей оси, чтобы лучше показать себя со всех сторон. Между ними стоит подсвечник из желтой меди — воспоминание о тех днях, когда отключали электричество — он также изгибается, как бы пытаясь полюбоваться отражением в самом себе. Иногда вместо него появляется керосиновая лампа. Почти во всех натюрмортах присутствует человеческий череп, символизирующий непрерывность бытия, иногда он изображается очень схематично, иногда лишь намечается одной линией. Еще один натюрморт: на светлой стене висит зеркало, отражающее яркий свет (галерея Луи Карре), оно взрывается желтыми, красными, зелеными и фиолетовыми солнечными призмами; хрустально-прозрачные предметы как будто участвуют в пляске призраков. Однако этот вихрь знакомых предметов не смог разогнать чудовищ, таких, как это жуткое создание серого цвета, сидящее в кресле, у создания треугольное и как будто слегка фосфоресцирующее в окружении темных волос лицо, а конечности напоминают дубинки. Пикассо снова борется с кошмарами.

Его жизнь опять наполнена волнением. В его искусство входит новая женщина; ее изображение уже появлялось на выставке в 1944 году, он назвал эту картину «Интерьер». У окна стоит залитый потоками света обнаженный женский силуэт. Длинные волосы развеваются по обеим сторонам ее маленького круглого лица, как крылья, у нее очень высокая грудь и тонкая талия, руки похожи на длинные тонкие лепестки. В потоке света вырисовывается шкаф с большим зеркалом и уже знакомое металлическое кресло, в котором сидит женщина, прямая, как кукла.

Однажды — это было в мае 1943 года — Пикассо заметил в ресторане молодую девушку. У нес четко очерченное лицо, зеленые глаза, способные открываться широко и изумленно, как у ребенка, узкий прямой нос, маленький подвижный рот. Она очень молода, ей едва исполнилось двадцать лет и, несмотря на пышную копну волос цвета спелой пшеницы, она скорее напоминает подростка. Она из хорошей семьи, интересуется философией и решила посвятить себя живописи. К Пикассо она относится как ученица к обожаемому учителю, для нее он — почти полубог.

Возникновение нового интереса у Пикассо, по словам самой Франсуазы Жило, объясняется обычно тем, что его утомила прежняя манера. Встречи происходят случайно: «Он ничего не

выбирает, он просто позволяет подойти к нему», — повторяют все те, кто знал его близко. «Интерьер» 1944 года был пока что просто воспоминанием о мимолетной встрече или предчувствием будущего. Вихрь событий оторвал Пикассо от себя самого. Но как только вихрь немного утих, он снова ощущает потребность в обновлении. К концу 1945 года он нашел тот способ выражения, который, правда, уже испробовал, но проникся к нему страстью только сейчас: литографию. И с этого момента Пикассо почти все свое время посвящает литографии. Первая литография появляется уже в ноябре 1945 года; на ней — естественно — изображена голова женщины с высоко посаженными разной величины глазами, прямым носом и слишком маленьким ртом. «Девушка с длинными волосами» (4 ноября 1945 года) — это портрет Франсуазы Жило. Над другой литографией, «Голова девушки», Пикассо работает очень долго, с 7 ноября 1945 года по 19 февраля 1946 года, сделав 10 разных вариантов.

Эта новая страсть к литографии возвращает Пикассо к темам его молодости, к бою быков. И хотя Франсуаза Жило происходит из старинной французской семьи, ее облик напоминает Пикассо испанских цыганок.

Пока искусство Пикассо отражает присутствие двух женщин в его жизни. Между ноябрем сорок пятого и февралем сорок шестого года он без конца варьирует тему двух обнаженных женщин: одна из них спит, а вторая сидит рядом с ложем, прямая и напряженная, у нее очень тонкая талия и высокая грудь.

Но постепенно присутствие Франсуазы Жило все больше утверждается. Однажды воскресным январским днем 1946 года Пикассо ножницами вырезает белый силуэт на черном фоне, силуэт с длинными ногами, тонкой талией и высокой грудью. Он повторяет эту процедуру 8 раз, постепенно женский силуэт превращается в амфору, а амфора становится растением.

Это проявление редкого для Пикассо лиризма, как будто все мучительные узлы в его душе развязались и все его существо заполнила нежность.

Когда 5 мая 1946 года Пикассо начинает писать «Портрет Франсуазы Жило», он предполагает изобразить ее сидящей в кресле, вытянув длинные нош, с юбкой, натянутой на колени. Но уже в процессе работы он покрывает светлой краской кресло, ноги и бюст, туловище превращает в стебель, украшенный круглыми плодами и листьями. Картину он назвал «Женщина-цветок». И в жизни Франсуаза Жило была для него женщиной-цветком. «Эту картину я буду повторять без конца», — говорит он.

В феврале Пикассо вместе с Франсуазой Жило уезжают в Антиб и Гольф-Жуан. Среди оливковых деревьев Франсуаза

находит то, что кажется ей ее настоящей родиной. Она говорит: «Я у себя дома». По возвращении в Париж Пикассо снова увлеченно берется за литографию. В июне 1946 он рисует карандашом на бумаге 10 портретов Франсуазы Жило. Он рисует ее голову в окружении тугих кудрей; в самом лице столько света, что эти кудри располагаются вокруг ее лица как солнечные лучи. На следующий день он уже работает над «Франсуазой в виде солнца»: она изображена в виде круглого диска, окруженного сверкающими точками и легкими полосками теней в форме ее локонов.

В душе Пикассо живет здоровая языческая радость. Он пишет одну из своих редких больших мифологических картин «Похищение Европы». Это новое паломничество в прошлое, на этот раз с Франсуазой, возврат к деревянным фигурам, украшающим корабли, к отдаленным друг от друга частям единого целого, к круглым шарам грудей, вытесанных из дерева, к большим кулакам, один из которых ухватил за рог быка с розовым глазом; бык кажется ошеломленным. Но это всего лишь воспоминание о пройденном этапе, небольшая остановка на его теперешнем пути. А путь этот ведет к счастью.

На лето они поселяются на одной из вилл в Гольф-Жуане. Как и большинство своих обиталищ, это Пикассо не искал, оно само, так сказать, пришло ему навстречу: старый гравер Луи Фор предоставил эту виллу в его распоряжение. Дом внутри просто-таки заполнен яркими пятнами: ярко раскрашена мебель, стены оклеены яркими же обоями в цветочек. Пикассо это не угнетает, он, напротив, все использует в своей живописи, как когда-то использовал для скульптур самые, казалось бы, неподходящие предметы. Утонченный «Кувшин для воды» (Музей Гримальди, Антиб) пляшет на украшенном звездами фоне, похожем на американский флаг. «Эти мотивы я видел на стенах л мебели, вот, например, эта гирлянда из маргариток, за нее все все время цеплялся взгляд, и я решил перенести ее на свою картину».

Как-то на пляже Гольф-Жуан он встречает хранителя антибского музея Дора де ля Сушера. Его светлое лицо с правильными, как на старинном эстампе, чертами, волосы цвета потемневшего на солнце серебра, металлический взгляд его голубых глаз, — все это принадлежит человеку, способному посвятить всего себя одной цели, одному делу.

Случай заставил его посвятить себя музею, обыкновенному провинциальному музею, в котором хранились воспоминания о далеком прошлом, в основном извлеченные из земли. На этой земле стоял когда-то греческий акрополь, потом римский каструм, затем позже был построен замок. Замок был наполовину

разрушен, но в 1928 году, не найдя ему другого применения, в нем решили открыть небольшой музей местного значения, на нем лежит отпечаток средневековья. Сначала он принадлежал принцам де Грас, а затем Гримальди. Так вот во время этой встречи на пляже Ля Сушер просит у Пикассо одно его произведение для своего музея. Пикассо обещает больше, чем один такой подарок; он принимает предложение Ля Сушера оборудовать на верхнем этаже замка свою мастерскую. Когда хранитель вручает ему ключ от мастерской, Пикассо принимает его с той любовной поспешностью, с какой он всегда относился к ключам; когда же он закрывает за собой двери мастерской, Ля Сушер говорит: «Знатный сеньор наконец нашел свое место».

Когда проходишь по дороге, ведущей вдоль антибских укреплений, то чувствуешь, что время здесь остановилось. Белые стены как будто раскалены солнцем добела, они возвышаются над металлической голубизной моря. А еще выше стоит замок, заботливо реставрированный с тех пор, как там открылся музей Пикассо; этот замок крепок, как окружающие его скалы, грозен и таинствен, как доспехи, выкованные для гиганта. Терраса нависает над морем, летом здесь нещадно палит солнце, а зимой не знаешь, куда укрыться от ледяного ветра. Пикассо часто взбирался на эту террасу в конце лета 1946 года, чтобы отдохнуть от каторжной работы.

В натюрморты Пикассо проникает морская фауна; он любит природные запахи, и морские ежи наполняют его картины запахом соленого моря. Они лежат рядом с вазой или с лампой, или на белой скатерти, напоминая деревенскую вышивку, ощетинившись во все стороны своими колючками. Рядом с морскими ежами вскоре появляется сова; ее компактный силуэт превосходно сочетается со священными формами, проступающими на картинах Пикассо. Какао ему принесли эту птицу, живой комок перьев, легко поместившийся у пего на ладони. Он владеет тайной отношений с животными, птица быстро становится ручной и играет отныне важную роль в его творчестве.

Он пишет «Сову, сидящую на стуле, и морских ежей». Птица сидит на простом деревенском стуле, она похожа на атрибут священного ритуала, художник заключил ее в заостренный светящийся овал, взгляд птицы слетка фосфоресцирует. Пикассо рисует птицу во все более и более упрощенной манере, пока она не превращается в намеченный одной чертой силуэт со схематически обозначенными глазами и клювом.

На картинах Пикассо здесь, на берегу моря, появляются фавны, кентавры и менады, которые, выходя из воли, встречают

на берегу вакханок с круглыми грудями, тонкой талией и волосами, развевающимися, как крылья.

И снова — большое произведение. На этот раз Пикассо не нужны были ни проекты, ни эскизы, видение жило в нем. Фотограф Мишель Сим запечатлевает последовательные стадии работы над картиной. В центре картины — танцовщица с тамбурином. Ее маленькая головка заключена между двух изогнутых рук, круглые груди обнажаются в вихре танца, стебель ее тела виднеется из-под развевающейся юбки. В окончательном варианте картины танцовщица обнажена; стебель женщины-цветка несет на себе плоды, как круглые груди. Кентавр с тяжелыми копытами позаимствовал флейту у Пана. Рядом скачут два козленка, один из них сначала был козой с хитрым взглядом, но затем Пикассо снабдил эту козу диском человеческой головы, а второй козленок обзавелся улыбкой в виде полумесяца. Совершенно меняется в процессе работы и фигура фавна, прячущегося поначалу за скалой, у него кошачья голова и крошечные трубочки тростниковой флейты. Постепенно его фигура вырастает и в конце концов возвышается уже над горизонтом. Флейта также становится огромной.

Пикассо считает, что на этот раз ему удалось рассказать свою волшебную сказку на вполне приемлемом языке: «На этот раз, по крайней мере, я знаю, что работал для народа», — говорит он своим друзьям. Он знает, что если горе одиноко, то счастье и радость можно передавать. Он назвал свою картину «Радость жизни». И в общем-то это единственное, ради чего стоит жить: вкус солнца на губах, запах воды и ветра.

На трех больших цементных плитах, которых в замке в избытке, Пикассо пишет триптих: сатир с кошачьей головой, играющий на флейте; маленький скачущий фавн и рогатый кентавр: он смеется, причем рот его снова похож на полумесяц, на плече его лежит трезубец. Затем наступает черед Улисса, очень странного Улисса, с головой в виде луны, с рогами, рот у него круглый, как морской еж; Улисса окружают синие рыбы с треугольными женскими головами.

Конец этой лихорадочной работе положили холода; замок не отапливается. Итак, Пикассо спел свой гимн солнцу в леденящем холоде. В Париж он возвращается только в середине января.

В Париже Пикассо с новыми силами приступает к работе, как будто вернувшись с каникул и устав от безделья. Здесь же выясняется, что Франсуаза ждет ребенка. И Пикассо снова переполняет радость страстного отца. Его сын Клод родился весной 1947 года, точнее, 15 мая. Он очень похож на отца и с годами это сходство только усилится.

В начале июня Пикассо ненадолго останавливается в Авиньоне, перед тем как снова поселиться в Гольф-Жуане. И здесь для него, человека, вечно стремящегося к обновлению, начинается новое приключение, открывается новый путь для его творчества. Начало этому приключению положено было еще в прошлом году событием, на первый взгляд, совершенно незначительным. Неподалеку от Гольф-Жуана находится деревушка Валлорис, «золотая долина». Ее почва богата глиной, поэтому здесь издавна занимались изготовлением глиняной посуды. Качество этой посуды было неважным, она лопалась и трескалась от огня. Постепенно деревушка начала вымирать. Печи для обжига гаснут одна за другой. К 1946 году, когда Пикассо из любопытства посетил выставку керамических изделий, в деревне погасло уже шестнадцать печей. Только одна фабрика еще пока работает, у ее хозяина есть электрическая печь. Вернее, у хозяйки. Сюзанна Рамье окончила Школу изящных искусств, потом в Лионе управляла фабрикой по производству муслина и шелков. Выйдя замуж за Жоржа Рамье и поселившись в Валлорисе, она не пожелала бездельничать. Приезд Пикассо в Валлорис не остался незамеченным. Он посетил фабрику Мадура и познакомился с супругами Рамье. Он чрезвычайно заинтересовался этим ремеслом, о котором вчера еще ничего не знал. Когда ему предлагают попробовать сделать что-нибудь самому, его руки дрожат от нетерпения. Уезжая, он оставляет в печи для обжига три посудинки, сделанные им самим.

Об этом своем первом опыте Пикассо не забыл. Зимой он делает несколько набросков керамических изделий.

Летом 1947 года он снова заехал в Валлорис, чтобы поинтересоваться, что сталось с его изделиями. «Вот тогда он и открыл в себе свое призвание», — говорит Жорж Рамье. Он просто соблазнился материалом, подчиняющимся малейшему движению его пальцев и превращающемуся в конце концов в горшок, или в кувшин, или в блюдо; из-под его пальцев может возникнуть птица или женщина. Он был зачарован магией огня, меняющего краски. И еще: он, вечно работавший в одиночестве, привлечен был возможностью работать имеете с другими.

Позже Жорж Рамье задавал себе вопрос, не пробудило ли это примитивное производство в Пикассо воспоминаний о Малаге, где изготовляли такую же глиняную посуду, причем приблизительно таким же способом.

Для Пикассо не существует других критериев в искусстве, кроме хорошо выполненной работы, при этом неважно, с каким материалом ты работаешь. Сначала он расписывает керамические плитки, овальные блюда и круглые тарелки. В первых своих

опытах он ограничивается тем, что покрывает пористую поверхность линиями, складывающимися в знакомые мотивы. Он свыкается с новым материалом. Несколько виртуозных взмахов кисти — и появляется фавн, или коза, или голубь со взъерошенными перьями. «Битва кентавров» и «Рыцарь» — это уже работа миниатюриста, причем композиция рисунка на ограниченном пространстве столь совершенна, что то же самое изображение можно перенести на большое полотно. «Манеру Пикассо трудно определить, — пишет Жорж Рамье. — После первых неловких попыток вдруг приходит великолепная независимость… Методы, которые применяет Пикассо, нетрадиционны: если бы так работал подмастерье, он не нашел бы себе работы». И он перечисляет способы, применяемые художником: «окиси металлов, ангобы, красители по глазури и по эмали; матовые эмали, окрашенные эмали, непрозрачные эмали, эмали прозрачные, покрытые силикатами, свинцом, сернистым свинцом, и т. д.» Обжиг производится в печи на открытом огне, либо в электрической печи, либо в муфельной печи.

Все более увлеченный своей новой работой, Пикассо почти без изменений воспроизводит в глине свое изображение совы, напоминающее покрытый перьями шарик. Затем появляется овальное блюдо с изображением боя быков (1951 год) на залитой солнцем арене.

В августе 1948 года Пикассо ожидает большое путешествие: вместе с Элюаром и Веркором он принимает участие в международном съезде «Интеллигенция в борьбе за мир», который состоится в Польше, во Вроцлаве. Пикассо втайне забавляет его роль политической звезды и даже оратора, которую его заставляют сыграть во время короткого пребывания в Варшаве. Он посещает Краков, эту древнюю польскую столицу. Здесь специально для французов отпирают двери еще закрытого музея, чтобы показать гостям «Даму с горностаем» Леонардо.

Из этой своей поездки Пикассо привозит национальный польский костюм для своего сына и пишет его портрет в вышитых одеждах и шапочке, натянутой на его большую голову, пишет разноцветными плоскостями, которые в сочетании с узорами на костюме придают картине вид народной вышивки. По возвращении во Францию Пикассо окончательно поселяется в Валлорисе. Супруги Рамье подыскали ему помещение под мастерскую и дом на холме. Дом самый обыкновенный, с белым фасадом; внутри так-же все очень скромно, что странно контрастирует с известностью жильца. Его близкие без конца цитируют следующее его высказывание: «Нужно иметь возможность оплатить роскошь, чтобы завоевать право ее

презирать». Кокто однажды написал о Пикассо: «Это настоящий цыган, роскошный бедняк, золотой мост, под которым спят».

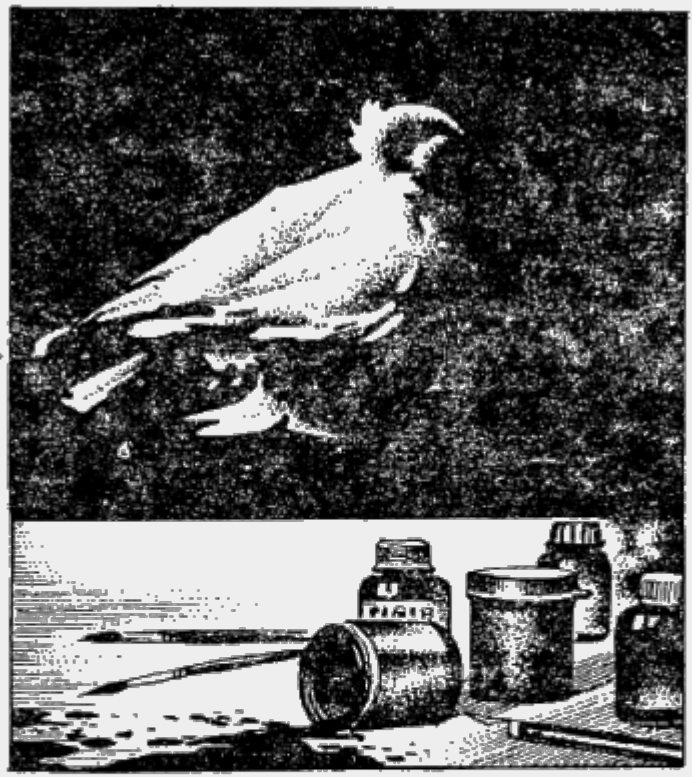
С появлением здесь Пикассо деревня понемногу возрождается. Начинается настоящее паломничество в его мастерскую. Вне всякого сомнения, всеобщий интерес подогревает то обстоятельство, что такой известный художник:, как Пабло Пикассо, занимается столь низменным ремеслом, как производство глиняной посуды. Но самое главное — ничем не примечательная деревня вдруг обрела свою собственную традицию.

Редко случается, чтобы одному человеку удалось вдохнуть жизнь в целую деревню. В знак признательности местные жители провозгласили в начале 1950 года Пикассо почетным гражданином Валлориса. А он, чтобы их отблагодарить, преподнес деревне бронзовый вариант своего «Человека с бараном», который и стоит теперь на церковной площади.

ГЛАВА XVI

Война и мир

(1949–1954)



ГЛАВА XVI

Война и мир

(1949–1954)

В апреле 1949 года в Париже собирается Международный конгресс мира. Арагон просит Пикассо сделать плакат для конгресса. Они принимаются обсуждать этот заказ, по время не терпит и Арагон принимается рыться в альбомах художника. И находит там рисунок для литографии, уже опубликованной

Канвейлером в 1949 году… Знакомые Пикассо называют этот рисунок «Голубем». Это сепия на цинковой пластине; литография получилась превосходного качества. В этой голубке, изображенной на черном фоне, пег ничего революционного, она даже не летит, а просто спокойно стоит на тонких лапках; голубка лишена традиционных атрибутов, даже не держит в клюве оливковую ветвь.

По Арагон считает, что как раз голубка произведет нужное впечатление, она станет знаком вечной надежды, стремления всех людей к миру. Поэтому он забирает ее и заказывает сделать тысячи репродукций. Арагон забрал рисунок в полдень, а уже в пять часов вечера по всему Парижу были развешаны афиши с изображением голубки.

Использование «Голубки» в политических целях не отняло у псе ее совершенства. Оссныо того же года Академия изящных искусств Филадельфии присуждает «Голубке» Пикассо, выставленной тогда в Нью-Йорке, памятную медаль, этот приз был учрежден еще в 1928 году Клубом акварелистов.

Возможно, Пикассо и сам не предполагал, какой силой обладает его «Голубка», пока не увидел ее увеличенное изображение в зале Плейель, где проходил Конгресс. Она парила над залом в свете прожекторов, над толпой восторженных, объединенных одной надеждой людей.

Этот день был очень волнующим и важным в жизни Пикассо. Франсуаза Жило снова ждет ребенка. Пикассо очень хочется, чтобы родилась девочка. Молодую женщину отвезли в ту самую больницу, где на свет появился их сын. Пикассо, находившийся в зале Плейель, без конца звонит туда, чтобы узнать новости, и вот наконец ему сообщают: у него родилась дочь. Случилось это 19 апреля 1949 года. Когда его спрашивают, какое имя он ей выберет, он не колеблется: Палома, голубка.

Пикассо шутит: «В моем возрасте делать детей — вот уж действительно смешно». И тем не менее он ощущает потребность выразить свое волнение и благодарность молодой матери, чью фигуру нисколько не испортили два материнства. Появляется «Венера»: она изображена одновременно в профиль и со спины, ноги огромны, лицо перечеркнуто узорами, брови в виде пшеничных колосьев. Рядом с ней — Купидон, повернувшийся к зрителю сразу всеми сторонами своего маленького тела — это портрет его маленького непоседливого сына.

Пикассо питает равный интерес к прекрасному и к безобразному: в тог же месяц, когда появилась «Голубка», он создает литографию «Жаба». На том же самом черном фоне, что и «Голубка», изображено отвратительное животное с почти

человеческим взглядом, с провалом чудовищной пасти, а лапы напоминают истечение вязкой жидкости.

Пикассо продолжает заниматься керамикой, но неуемная его натура снова ищет чего-то нового. В 1948 году он предпринимает удивительную попытку создать нечто совершенно для него новое и все-таки связанное с его гравюрами к «Неведомому шедевру» Бальзака. Он пишет две картины, объединенные одним названием — «Кухня», в которых он ближе чем когда-либо подошел к абстрактному искусству: вся поверхность полотна покрыта сетью линий, ограниченных точками или черточками, призванных обозначить, по словам Рейналя, «плоскую глубину», избежать «разрезания» прямых линий, свойственного классической перспективе. В одной из картин смутно проступают элементы птицы, плода; но вторую картину ничто не связывает с реальностью.

В следующем, 1949 году он иллюстрирует «Кармен» Мериме; иллюстрации также очень далеки от реальности. Но для Пикассо это всего лишь экскурс в чуждую ему область. Вернувшись к своей манере, он, однако, сохраняет и элементы этого краткого опыта: плоское изображение и линии, ограниченные точками.

Такое распределение поверхности мы находим в «Портрете сына» (1948 год). Он пишет его лежащим в маленькой железной кроватке. Перекладины кровати заканчиваются шариками, напоминающими те самые ограничительные точки, одежда ребенка весьма схематична, черты лица обозначены не очень четко, выделяются только огромные глаза.

Не перестает писать Пикассо и многочисленные портреты Франсуазы Жило, он вспоминает прежние свои манеры, пишет ее по-новому. В начале 1949 года появляется ее портрет с классическим лицом испанской инфанты: «Женщина на звездном фоне». Ее лицо залито лунным светом, выделяются на нем огромные, разной величины глаза и маленький рот; тело же ее, тело беременной женщины, тяжело вдавливается в кресло. В тот же день он пишет ее еще раз: лицо окружено зеленоватым свечением, что-то вроде красных проводов идет вокруг головы, щеки закрашены коричневым светом.

Из прошлого вновь приходят его прежние кошмары. Появляется остренькая мордочка с одним вертикальным и одним горизонтальным глазом. Он несколько раз делает попытку, впрочем, не совсем удачную, изобразить лицо Франсуазы в виде сложенной из отдельных фрагментов головоломки. Он называет это «Сложенное лицо».

В начале 1950 года Пикассо пишет портрет своих двух младших детей; эта картина состоит из столкновения света и

тени. Лица детей разрезаны на части, испещренная линиями одежда доминирует на переднем плане, руки их — это акантовые листья, как бы повторяющие узор орнамента. Палома сидит в маленьком провансальском креслице, но под кистью художника его перекладины — как, впрочем, и банальный узор плиток на полу, напоминают испанское барокко.

В его живопись все увереннее проникает мрачный дух испанского барокко. Зиму Пикассо проводит на юге, пишет пейзажи Валлориса, оголенные ветви деревьев, тянущихся к небу, как души в чистилище, и узловатые стволы, напоминающие о битве драконов.

Он снова пишет своих детей, пишет в движении, свойственном их неугомонным натурам. Этот детский динамизм достигает высшей точки в портрете «Паломы на красном фоне» (начало 1951 г.). Большая голова с пухлыми щеками, огромные руки, одна жадным жестом хватает игрушку, создается впечатление, что ее большие руки оставили грязные следы на ковре. В картине движется все. Несмотря на плоский фон, кажется, что ребенка бросили навстречу зрителю; девочка агрессивна до кончиков своих маленьких повязанных ленточками косичек, жестко торчащих в разные стороны. Пикассо пишет всепоглощающее присутствие ребенка в жизни взрослых, этот неосознанный детский эгоизм, эгоизм маленького животного, требующего, чтобы им занимались.

Пикассо часто пишет детей вместе с матерью. Несмотря на присутствие двух малышей, постоянно требующих ее внимания, Франсуаза возвращается к занятиям живописью; ей хочется утвердиться в своей независимости, защититься от несомненного превосходства Пикассо. Он изображает ее рисующей, усталая голова склонилась над работой; рядом с ней копошатся малыши, их головки напоминают мыльные пузыри.

К стилю барокко в творчестве Пикассо относится «Панорама Валлориса». Он пишет теперь почти исключительно на фанере, ее гораздо легче раздобыть в Валлорисе, чем холст нужного размера. Панорама представляет собой вид множества крыш и холмы на заднем плане, сам же фон прозрачен, что придает картине вид африканского пейзажа.

Наступает 1950 год, и снова весь мир настигает кошмар: начинается война в Корее. Воспоминание о военных годах, об ужасе, падающем с ясного безоблачного неба, еще слишком свежо. Война, начавшаяся в далекой стране с непривычным названием, казалось бы, не имеет ничего общего с людьми, живущими мирной жизнью под другими небесами. Но уже была Хиросима, разрушенная доселе неведомой страшной силой. В

мире возникает волна паники; особенно сильно она поражает Францию, которая однажды уже поплатилась за свою беззаботность. Начинается утечка капиталов из страны, происходит это какими-то чуть ли не подпольными путями в те страны, которые, как все считают, подобные катаклизмы не должны затронуть. Лихорадка, правда, затрагивает только обладателей действительно крупных капиталов, остальная же часть населения превращается в фаталистов, ожидающих свой участи. А между тревогой эгоистов и всеобщей апатией помещается страх, это страх тех, кто понимает, что возникла угроза миру.

Пикассо, хотя он и живет в маленькой мирной деревушке вдали от всех событий, тоже ощущает эту всеобщую тревогу. На войну в Корее Пикассо смотрит как сторонник коммунистов, он обвиняет тех, кто эту войну развязал, но вместе с тем оптимистично смотрит в будущее, веря в победу.

«Резня в Корее» отражает его жалость к слабым и глубокое отвращение к жестокой силе. В своем произведении он избегает символики, говоря на доступном всем языке, как народный оратор, обращающийся к массам. Чтобы написать то, что происходит в Азии, он черпает вдохновение в картине Гойи «Расстрел 3 мая». В правой части картины он изображает компактную группу вооруженных людей, образующих единый разрушительный механизм, машину смерти. Солдаты, держащие наперевес ружья и пулеметы, облачены в странные доспехи, плотно прилегающие к телу, лица их спрятаны за средневековыми забралами и это делает их похожими на роботов; связь сегодняшних Франкенштейнов со средневековыми варварами подчеркивается еще жестом начальника отряда, потрясающего обнаженной шпагой. Жертвами же войны становятся женщины и дети. Пикассо пишет обнаженных женщин, выстроившихся перед роботами, одна из них — женщина-цветок со слишком большой головой и тяжелой копной волос; дальше — две беременные женщины. Дети пытаются спрятаться за их спинами и только один, самый маленький ребенок, мирно собирает цветы у их ног. Как и «Герника», «Резня в Корее» одноцветна, Пикассо выбрал светлый серо-стальной цвет, лишь посередине есть немного желтого и зеленого.

Закончив «Резню в Корее», Пикассо через некоторое время подумывает о том, чтобы написать продолжение: ад войны и рай мира, эту религию, общую для всего человечества.

И он спешит приняться за работу. «Он с некоторой опаской говорит о старости, — отмечает Канвейлер, — он изображает старика, с трудом поднимающегося с кресла: «Вот что ужасно!

Пока еще мы способны делать все, что хотим. Но вот хотеть и не мочь — это по-настоящему ужасно! И пока я еще способен карабкаться по лестницам, я должен сделать этот «Храм мира». Речь идет о том, чтобы расписать старую часовню в окрестностях Валлориса. Когда-то она принадлежала монахам, потом ее превратили в маслобойню; еще и сейчас там валяются старые бочки и тонны жмыха.

А пока Пикассо пишет безмятежность средиземноморского лета: солнце на белых стенах, апельсины в темно-зеленой листве, узоры пальмовых листьев на фоне неба. Он рисует свой дом, скромное убежище, символ стабильности; летние ночи, узоры лунного цвета. Его «Ночной пейзаж» — настоящая феерия Картина вставлена в фиолетовую раму, как будто зритель смотрит в оконный проем; фон — синее небо, еще хранящее дневное тепло, усеянное звездами; зелень даже в тени отливает металлическим блеском; вдали, в сиреневой тьме, проступает колокольня, струятся серебристые лунные лучи, местами приобретающие желтоватый и красноватый оттенки.

Праздничные фанфары, звенящие в средиземноморских пейзажах Пикассо, громче всего звучат в «Пейзаже», написанном в 1952 году (частная коллекция, Париж): белые стены, небольшая красная вилла с зелеными ставнями, синяя в золотистых солнечных пятнах беседка, а на фоне ярко-синего, почти фиолетового моря виден серебристый парус лодки.

Продолжая готовиться к большой работе, задуманной им, Пикассо занимается скульптурой, пробуя себя в новом жанре: он создает скульптурные натюрморты. Ему хочется объединить живопись со скульптурой, поэтому он покрывает яркими красками изваянные им предметы: бутыли, фрукты, кувшины. Он раскрашивает даже бронзовую статуэтку «Читающей женщины», напоминающей даму начала века.

Самым впечатляющим произведением в подобном жанре стал бело-черный журавль (1951 год). Его очень длинные ноги покрыты пушком, он вытягивается на них, всем своим существом выражая настороженность. Скульптура представляет собой еще и триумф Пикассо над материалом, потому что основные составляющие ее куплены были Пикассо на распродаже старых вещей: одна лапа, например, сделана из большой вилки, хвост — из лопатки, шея — из кабеля, а хохолок — это просто старый газовый вентиль.

В Париж Пикассо теперь почти не ездит и в тот момент, когда добровольная изоляция, на которую он себя обрек, начинает ему понемногу надоедать, он приглашает своего собрата по ремеслу, художника Эдуара Пиньона, приехать вместе с женой в Валлорис,

где в его распоряжении будет вторая мастерская Пикассо. С Пиньоном они познакомились лет 15 назад во время большой выставки в Альгамбре. Пикассо стал тогда свидетелем ожесточенного спора между Пиньоном и Фернаном Леже: Пиньон требовал предоставить его молодым собратьям лучшие места для картин, а Леже предполагал отдать их под картины уже известных, признанных мастеров, например Матисса и Пикассо. Разобравшись в предмете спора, Пикассо стал на сторону молодых: «Я не позволю, чтобы сегодня с молодежью поступили так, как с нами, когда мы были в их возрасте…».

Как-то Вламинк сказал: «В нескольких поколениях молодых художников Пикассо задушил дух созидания». Безусловно, это не слишком доброжелательное преувеличение. С одной стороны, Пикассо несомненно оказывал мощное влияние на свое поколение, но с другой — влияние это действовало, так сказать, опосредованно; у Пикассо никогда не было — и не будет — ни одного ученика. Тирания его взглядов прямо воздействовала лишь ка окружавших его женщин. Однако Доре Маар довольно быстро удалось прийти в себя, она принялась писать портреты и пейзажи в своей собственной пронзительной манере; Франсуаза Жило также ищет свой стиль.

Пиньон же, бывший шахтер с севера, унаследовал от своих предков упорство человека, занимающегося тяжелым трудом. Вера в искусство стала для него своего рода религией уважения и соблюдения законов созидания. Между Пиньоном и Пикассо сразу устанавливается та искренность отношений, которую оба способны оценить. Пиньон не испытывает абсолютно никаких опасений по поводу возможного давления на него со стороны такого мастера, как Пикассо. «Эдуар — настоящий танк», — смеясь говорит его жена.

Каждый день после обеда Пикассо выносил из дома те картины, над которыми работал накануне, расставлял на подрамниках в саду на траве и обсуждал их со своими молодыми друзьями. «Мы называли этот сад ослиным лугом, — пишет Пиньон, — Пикассо, считая, что там слишком высокая трава, велел запустить туда осликов попастись. Траву они съели довольно быстро, но оставили после себя некий… фермент, благодаря которому на следующий год весь луг был просто усеян маргаритками, они цвели до середины октября».

С конца апреля 1952 года Пикассо начинает серьезно готовиться к работе над «Войной и Миром». Он уже знает, каким будет это произведение, поэтому обходится без этюдов, делая лишь быстрые наброски и используя для этой цели все блокноты, попадающие ему под руку, даже тетрадку в клеточку, в которой

рисует его сын Клод. Всего получается приблизительно около 175 набросков и эскизов. Ему хочется раскрыть тему, не загромождая ее деталями.

Перед его глазами стоит символ войны: человек с совой вместо головы. Человек, олицетворяющий войну, держит раскрытый ящик Пандоры, из которого вылетают и разлетаются в разные стороны всевозможные беды и несчастья. Вокруг человека, на земле, лежат человеческие черепа. Еще один человек с обнаженной шпагой надвигается на чудовище, чтобы убить его; в стороне, под деревом, как бы в противовес ужасу, пляшут молодые девушки. Лошади в доспехах тащат по мостовой катафалк в виде танка, гулко стуча тяжелыми, как кузнечные молоты, копытами. Война превратила их в своих сообщников. Рядом с ними — крылатый конь, символизирующий лучшие человеческие стремления.

Пока Пикассо работает над эскизами, часовню расчищают и приводят в порядок: выносят оттуда тонны жмыха (сама мельница слишком тяжела, ее приходится оставить у входа), устанавливают лестницы, и Пикассо, так боящийся старости, карабкается на них с ловкостью зяблика.

Когда он начинает переносить осаждающие его видения на стены часовни, складывается впечатление, что не было никаких эскизов. «Война и Мир» становится как будто результатом импровизации.

В какой-то мере это так и есть. Лицо войны Пикассо изображает в виде схематичного фавна; его корзина наполнена черепами. С его обнаженной шпаги стекает кровь, из ящика Пандоры выползают черви, скорпионы и сороконожки. В погребальную повозку запряжена тройка. Чувство смертельной опасности передается вполне современным символом: лошадь топчет копытами большую охваченную пламенем книгу. Из черной дыры в залитой кровью земле высовываются лишенные плоти руки, обвиняющие и проклинающие.

Самая впечатляющая часть картины полностью стала результатом импровизации: она была написана в последнюю очередь. За катафалком идут неясные гнусные существа: властители тьмы или демоны, вооруженные топорами, пиками, ножами. Они похожи на китайские тени, на отражения реальных существ на стене, состоящей из колеблющихся облаков. Фавн на танке-катафалке и армия теней идут на приступ человека-горы, он защищается от них щитом, на котором вместо головы Медузы изображена голубка. Человек-памятник символизирует вооруженный мир, под его ногами выросли колосья, в руке он держит весы, поэтому становится еще и символом мира в

правосудии.

В левой части картины, на самом ее краю, сидит на улитке маленький фавн и играет на свирели. В центре композиции — большой крылатый конь, его под уздцы ведет ребенок, ведет сквозь голубоватый туман; немного в стороне лихорадочно пляшут две женщины со скрученными телами, их видно со всех сторон одновременно. Есть здесь еще один ребенок с совой на голове, птичья клетка с рыбками, огромный аквариум, в котором бьются птицы. Справа, под знаком, изображающим дерево со светящимся плодом, Пикассо пишет мир у семейного очага: один человек ставит котелок на раскаленные угли, второй рисует, а сидящая рядом женщина кормит грудью ребенка.

Над всей этой сценой в розовом небе многочисленными призмами сияет солнце, заключенное в ограненный желтый бриллиант, солнечные лучи принимают форму веток.

Два огромных панно (более 10 метров в длину и около 4 метров 70 сантиметров в высоту), впервые выставленных ка большой ретроспективе Пикассо в Милане в конце 1953 года, разочаровали публику, ожидавшую повторения «Герники». На этот раз Пикассо упрекали в том, что он использовал слишком традиционные символы, хотя и расположил их сообразно своей манере. Пикассо, казалось, ожидал такого приема. Работая над своими огромными панно, он запирался в часовне, никому, даже Франсуазе Жило, не разрешая туда входить.

В Милане же растерянные зрители как будто упрекали Пикассо в том, что в этом случае он в недостаточной степени оказался Пикассо. И тем не менее, как с точки зрения формы, так и с точки зрения колорита, композиция «Война и Мир» была просто создана для маленькой темной часовни.

Храм мира, задуманный Пикассо, так и остался незаконченным. Он хотел дополнить два уже готовых панно третьим, которое предназначалось для стены в глубине часовни, и тем самым, так сказать, завершить свой рассказ. Но не слишком доброжелательный прием публики охладил его порыв; он закрыл часовню и запретил кому бы то ни было туда входить.

Пикассо продолжает писать портреты своих младших детей и Франсуазы. Его подруга очень изменилась, это нашло отражение в картинах, но, вероятно, сам он не отдавал себе в этом отчета. «Для нас двоих время текло по-разному», — скажет потом Франсуаза Жило. У женщины между 20 и 30 годами проходит целая жизнь; у Франсуазы она была заполнена большой страстью. Страсть постепенно сгладила повседневность — любовь оказалась слишком сильной и не смогла перерасти в спокойное, безмятежное семейное счастье. И однажды Франсуаза забирает

детей и покидает Валлорис.

Вновь человек, никогда не умевший жить в одиночестве, остается один в пустом доме. Ему тем более тяжело, что на эту историю тут же набрасываются охотники за скандалами, подогревая всеобщее любопытство. Чтобы отвлечься, Пикассо с головой уходит в работу, как бы желая доказать самому себе, что ничто не в силах уничтожить его способность творить. Он продолжает заниматься керамикой: в декабре появляются черные блюда — овальные или круглые — с изображением дома; белые или зеленые — с кругом фиолетовых звезд.

К концу ноября он снова возвращается к рисунку, рисуя всем, что попадает под руку: углем, цветными карандашами, китайской тушью. Ритм его работы ускоряется, иногда он делает по 8 рисунков за день, рисует все, что он видит, все, о чем вспоминает, свою горечь, горечь одиночества мужчины, так нуждающегося в женском присутствии; делает он и иллюстрации к литературным и музыкальным произведениям.

Его рисунки эротичны, но и полны горечи, основной их темой становится неудовлетворенное желание, выраженное в соседстве старика и молоденькой девушки. Возвращается и тема отношений художника и его модели, здесь также преобладает образ старого художника и молоденькой модели, позирующая девушка одета лишь в чулочки и шляпу, на художника она смотрит с легким презрением.

Однако через некоторое время художник успокаивается, его рисунки цветными карандашами опять напоминают манеру Энгра. Он снова начинает заниматься литографией, возвращаясь к знакомым темам: танцы, Пьеро, бродячие артисты, коррида, тоска по Испании. Снова появляется Минотавр.

Повинуясь голосу разума, Пикассо раз в жизни последовал совету, который всегда сам давал своим друзьям: он решил развлечься и с этой целью отправился посмотреть корриду в Коллиуре и Перпиньяне. Здесь, в шумной, хохочущей, кричащей и танцующей толпе, он вновь обрел вкус к жизни. Его воображение заработало с новой силой, он придумывает золотое колье, призванное украсить шею прекрасной женщины: цепочка состоит из тонких звеньев, перемежающихся с тоненькими же палочками, напоминающими кости; средняя, самая большая подвеска круглой формы, с неровными, как у старинной монеты краями, украшена изображением головы быка; остальные подвески, поменьше размером, также несут на себе изображение быков или баранов. Подношение, достойное богини первобытного племени.

Вернувшись в Валлорис, Пикассо снова увлеченно принимается за работу, как бы желая проверить, не утратил ли он

своих способностей.

Его интерес возбудила молоденькая стройная блондинка, обладающая настоящей «островной» грацией; по прозвищу «англичанка». Ее зовут Сильветта Давид. Он пишет ее, вспоминая все свои прежние манеры, как это бывает е ним каждый раз, когда он встречает новую женщину. Однако блондинка Сильветта оказалась лишь мимолетным увлечением. В июне 1954 года Пикассо пишет портрет сидящей ка корточках молодой женщины в желтом полосатом платье, руками она обхватила колени, ноги ее, крепко стоящие на земле, обуты в сандалии. На прямоугольной удлиненной шее сидит нарисованная черной линией голова: прямой нос, сжатые губы, мягкий подбородок. Лицо изображено почти в профиль, прежде всего на нем выделяются глаза, огромные под низкими бровями. Это портрет Жаклин Рок: она входит в творчество и в жизнь Пикассо.

ГЛАВА XVII

Свидание статуй

(1954–1956)

ГЛАВА XVII

Свидание статуй

(1954–1956)

В октябре 1954 года Пикассо возвращается в Париж, при этом никто не знает, едет он туда на неделю, на 3 месяца или навсегда. Его переезды всегда очень поспешны и в них есть что-то окончательное; с одной стороны, они напоминают поход и лагерь с палаткой, которую ставят, чтобы пожить в ней лишь некоторое

время, с другой — Пикассо сразу же устанавливает на новом месте Привычные правила, образующие как бы рамку для картины его жизни.

О его приезде сообщили на книжной распродаже, организованной Национальным комитетом писателей. Стенд, посвященный Пикассо, осаждали целые толпы.

13 декабря 1954 года Пикассо пишет два первых варианта «Алжирских женщин». На него явно повлияла спокойная чувственность двух произведений Делакруа на эту тему; появившуюся в его творчестве восточную атмосферу он связывает с присутствием Жаклин.

Двух из четырех женщин на своей картине он заимствует с полотна Делакруа, находящегося в Лувре: одна из них сидит, скрестив ноги, к зрителю она обращена в профиль, голова ее слегка наклонена. Женщина обнажена, у нее круглые груди и большой живот.

Часто на его восточных картинах появляется черная служанка, также позаимствованная у Делакруа. На большом этюде, выполненном в серых тонах, изображена как будто упавшая с кровати женщина. «Это тоже для «Алжирских женщин», — говорит Пикассо. Широкое лицо, разделенное тенью надвое, напоминает черты Жаклин. Пикассо рассматривает последние варианты: «Нет, это все не то. Но вместо того, чтобы переделывать одну и ту же картину, я просто начинаю каждый раз заново». Только 14-й вариант Пикассо счел окончательным (14 февраля 1955 года). На пестром, состоящем из контрастных цветов, фоне изображена спящая женщина, ее голубое тело состоит из треугольников и прямоугольных полос, ярко и четко выписаны груди; у служанки выпуклый укороченный зад и огромные груди, как у древнего идола. На переднем плане, украшенная, как церковная рака, сидит женщина с белым в синих тенях лицом и спокойным взглядом Жаклин.

В начале года в Канне умирает жена Пикассо Ольга. Вместе с ней уходит большая часть его жизни, его прошлого. Пикассо дарит одну из своих квартир на улице Гей-Люссак Инес, вторую оставляет Франсуазе Жило и детям. В Валлорис он тоже больше не вернется. Но южное солнце ему необходимо, и в один прекрасный день он покидает Париж с мыслью поискать себе жилище на побережье. Он думал, что уедет из Парижа всего на несколько дней, но выходит так, что туда он больше не возвращается. Не возвращается даже тогда, когда осенью 1955 года в Париже открывается большая выставка его произведений, хотя потом он и очень сожалел о том, что не смог еще раз увидеть те свои картины, которые принадлежали теперь московскому и

ленинградскому музеям.

Он покупает большую виллу в Канне, на Калифорнийских холмах. И потихоньку начинает ее обживать. Обзаведясь самым необходимым: кроватями, столом, стульями, он тут же перевозит сюда все скульптуры и картины из мастерской на улице Гранд-Опостен и из Валлориса, а также все те вещи, к которым за долгую свою жизнь успел привыкнуть и не собирается с ними расставаться.

Пикассо всегда сознавал исключительность своего таланта. В нем живет страстный интерес к самому процессу создания, к переходу от вдохновения к исполнению, к связям между умственными процессами и ручным трудом; он не перестает исследовать все это в своих произведениях.

Тем временем появляется новый способ, благоприятствующий эксперименту. Пикассо получает цветные чернила, пропитывающие материал, на котором он пишет, так что изображение проступает на другой стороне. И тогда у Клузо, режиссера, снимавшего фильмы о Пикассо, появляется идея запечатлеть то, что он назовет «тайной Пикассо». Теперь камера способна фиксировать процесс появления изображения с обратной стороны белого холста, причем зритель не видит художника.

Клузо хотел сначала снять короткометражный фильм, но открывающееся ему таинство работы Пикассо кажется настолько захватывающим, что он начинает понимать: коротким фильмом он не ограничится, этого слишком мало. Итак, камера следит за появлением изображения с обратной стороны холста, затем Клузо перемещает ее и снимает Пикассо за работой, время от времени показывая ее результат. При этом он просит художника встать и отойти в сторону. «Ты закончил с красным цветом?» — спрашивает Клузо. «Да». «Тогда встань». Начинает работать камера. «Все, можешь садиться». И Пикассо продолжает работать. «За те два часа, что Пикассо рисовал голову быка, я видела, как он вставал и садился семьдесят восемь раз», — говорит Франсуаза.

Пикассо работает, пот стекает по его лысому черепу, по спине, но он по-прежнему способен вскакивать, как будто его подбросило пружиной. У него усталое лицо, но в глазах все так же горит смешливая искорка. Перед камерой он работает с таким ожесточением, что оператор ворчит: «Сегодня он наработал на пятнадцать миллионов».

Иногда Пикассо забавляется: он начинает рисовать цветы; потом превращает их в рыбу, рыба в свою очередь обзаводится индюшиным клювом, а в конце концов на полотне проступает

голова сатира.

Съемки идут не только в мастерской, но и в саду, и на пляже, куда Пикассо хочется пойти, чтобы еще раз насладиться зрелищем радости жизни и запечатлеть его на полотне.

Однажды Пикассо проработал без перерыва 14 часов. Уже 2 часа утра. День был жарким, а теперь начинает накрапывать доле дик. Пикассо закуривает сигарету. Его близкие видят при свете спички его торжествующее лицо. И вдруг у него начинает кружиться голова — от изнеможения. У него хватило еще сил сказать: «Поддержите меня, я сейчас упаду». За эти 14 часов ему придется расплачиваться повышенным давлением и усталостью, которая потребует долгого отдыха.

Клузо хочется завершить фильм еще одним появлением на экране Пикассо. Художник расписывается на большом белом полотне, на губах его легкая улыбка. А затем он уходит из студии, обходя аппаратуру и переступая через кабели. Камера следит за ним, пока он не исчезает из виду.

С момента своего обморока Пикассо, всегда боявшийся болезней и того, что силы оставят его, строго следует всем предписаниям врачей, являясь на все осмотры и ни на шаг не отступая от назначенного режима.

Выздоравливает он довольно быстро благодаря своей природной силе, а также тому, что добросовестно следовал режиму. И снова принимается за работу.

Работает он на своей вилле в Канне. Виллу ату, по всей видимости, выстроил какой-нибудь миллионер, который задался целью выставить свое богатство напоказ. В результате контраст между жилищем и его новым владельцем уж очень силен: претенциозный фасад с балконами из кованого железа, огромный холл, анфилада салонов, стены — имитация мрамора, свидетельствующая о весьма сомнительном вкусе. И здесь же — «Конструкция» и «Женщина с апельсином» Пикассо. А весь огромный холл и лестница белого мрамора загромождены нераспакованными еще коробками и ящиками, привезенными из Парижа и Валлориса. Из холла же широкая застекленная дверь ведет на террасу и дальше, в сад, где растут пальмы и мимозы. На террасе Пикассо собрал свои бронзовые скульптуры; когда идет дождь, бронза блестит и переливается.

Здесь Пикассо продолжает писать картины, писать так же лихорадочно, как во времена своей молодости. Он пишет портрет Жаклин в почти реалистической манере: она сидит в кресле-качалке, забравшись туда с ногами, это ее привычная поза, тень от ресниц лежит на щеках, рот нежен и розов. Он пишет ее обнаженной, с руками, скрещенными на затылке, с темными

волосами под мышками и выставленной вперед грудью. Пишет он также множество портретов Жаклин в турецком костюме. На одном из таких портретов (20 ноября 1955 года) он изобразил ее на красном растушеванном фойе; голова ее слегка наклонена, белизну лица подчеркивают зеленоватые и сиреневые тени, сквозь прозрачную ткань видна атласная кожа груди.

Пикассо по-прежнему готов удивлять мир и себя самого тем новым, что каждый день приносят его работы. Его переполняют силы, его хорошее настроение все так же заразительно. Он знает, что стоит на пороге новых свершений. В тишине звучит его голос: «Смотрите, я начинаю…».

Жан Кокто

ПИКАССО

(Римская импровизация — речь на открытии выставки)

(…) Когда я был молод, все мы жили на Монпарнасе, были бедны и не ведали политических, социальных или национальных разногласий. И потому, когда меня спрашивали: кого вы считаете самыми выдающимися из французских художников? — я отвечал: Пикассо, забывая, что он испанец; Стравинский, забывая, что он русский; Модильяни, забывая, что он итальянец. Мы составляли единое целое и хотя часто дрались, часто ссорились друг с другом, но между нами царил некий интернациональный патриотизм. Такой патриотизм — особая привилегия Парижа, потому-то этот город нередко остается загадкой для посторонних. И все же не надо забывать, что Пикассо — испанец. Когда он блистательно оскорбляет человеческое лицо, это вовсе не оскорбление. Он поступает точно так же, как поступают его соотечественники, когда честят Мадонну, если Мадонна не исполнила их требование. А Пикассо всегда чего-то требует и хочет, чтобы весь мир, вся материя повиновались ему.

Наблюдая его за работой, думаешь, что он, как и все мы, скован ограниченными измерениями и, работая, пользуется теми же средствами, что и мы. Иными словами, он заключен в четырех стенах, и ведь это только говорится — четыре стены, измерений же, увы, только три.

Что же делает наш заключенный? Он рисует на стенах камеры. Вырезает на них ножом. Нет красок — он пишет кровью, царапает ногтями. И наконец, пытается бежать из тюрьмы, пробить ее толстые стены, выломать решетки. Этот человек живет в постоянной борьбе, желая вырваться за пределы собственного Я: когда он заканчивает свою работу, кажется, что на волю вырвался беглый каторжник, и, вполне естественно, за ним в погоню с ружьями и собаками бросается толпа преследователей. Но зато бесконечна любовь к нему тех, кто обожает свободу и беглых каторжников.

Я хочу рассказать о том времени, когда мы только-только узнали друг друга. Я познакомился с Пикассо довольно поздно, в 1916 году, когда он жил неподалеку от Монпарнасского кладбища, на которое выходили окна его квартиры. Зрелище

невеселое, но впечатления внешнего мира всегда занимали его лишь постольку, поскольку могли пригодиться. А собирал он что придется. Он гениальный старьевщик, король старьевщиков. Как только он выходит из дома, он принимается подбирать все подряд и приносит к себе в мастерскую, где любая вещь начинает служить ему, возведенная в новый, высокий ранг. И не только руки подбирают необычный предмет. Глаз также вбирает каждую мелочь. Если внимательно присмотреться к его полотнам, всегда можно опознать квартал, где он жил, создавая ту или иную картину, ибо в них найдутся детали, которых рассеянный не заметит: рисунки мелом на тротуаре, витрины, афиши, газовые рожки, перепачканные известкой, сокровища мусорных ящиков.

На первых, так называемых кубистских, картинах уже угадываются маршруты его прогулок — от газетного киоска до галантерейных лавок на Монмартре. Из старого и ветхого он создает новое, оно может показаться необычным, но всегда покоряет своим реализмом. Условимся относительно того, что я понимаю под реализмом. Говорить об абстрактной живописи вообще не имеет смысла, потому что всякая живопись передает идею художника или в конечном счете представляет его самого. Пикассо никогда и не ставил себе цели создавать абстрактную живопись. Он страстно ищет сходства и достигает его в такой мере, что предмет или человеческое лицо часто теряет выразительность и силу рядом с собственным изображением. Однажды, когда я вышел из ангара, где Пикассо работал над фреской «Война и Мир»[2], природа показалась мне слабой и невнятной.

Долгие годы импрессионисты верили, что победили фотографию, что фотография — плеоназм, который необходимо преодолеть, и вот понемногу выясняется, что импрессионисты сами отличные мастера цветной фотографии. У Дега, например, это буквально бросается в глаза. Публика всегда ценит в живописи не ее самое, а изображенный ею предмет. Многие полагают, что любят живопись, в то время как им нравятся модели, которые художник избрал предлогом для самовыражения и для того, чтобы написать свой портрет. Рисует ли художник человеческое лицо, натюрморт, пейзаж — все равно получается автопортрет, и вот доказательство. Когда вы увидите Мадонну Рафаэля, то не подумаете: «Это Мадонна». Вы подумаете: «Это Рафаэль». Перед «Девушкой в синем чепце» Вермеера подумаете не: «Вот девушка в синем чепце», но: «Вот Вермеер». Увидев анемоны, изображенные Ренуаром, подумаете не: «А вот анемоны», но: «А вот Ренуар». Так же, когда вы видите женщину, у которой глаз нарисован не на месте, вы не думаете: «Вот

женщина, у которой глаз не на месте», выдумаете: «Вот Пикассо».

Я уже говорил, что познакомился с Пикассо в 1916 году. Монпарнас тогда был захудалым кварталом. А мы слонялись по нему как будто без всякого дела, но так только казалось. Ведь у молодежи такой вид, будто она шляется и бездельничает В Париже всегда есть кварталы, которые переживают свой звездный час. Сегодня это Сен-Жермен-де-Пре. Когда-то это был Монмартр, а в наше время (теперь его зовут героическим) была очередь Монпарнаса. Мы не бездельничали, слоняясь по его улицам в компании с Модильяни, Кислингом[3], Липшицем[4], Бранкузи[5], Аполлинером, Максом Жакобом[6], Блезом Сандраром[7], Пьером Реверди[8], Сальмоном[9] — со всеми, кто, едва ли отдавая себе в этом отчет, совершал настоящую революцию в искусстве, в литературе, в живописи, в скульптуре.

Революция эта проходила при обстоятельствах чрезвычайно любопытных, в самый разгар войны 1914 года, войны столь необычной, что каждый из нас, будучи мобилизованным, беспрепятственно переходил с одного «фронта», в Париже, на другой, на фронт военных действий. Так жил Аполлинер, и это подорвало его силы настолько, что он умер в день перемирия; а мы решили, что город украсился флагами в его честь и в честь нашего художественного патриотизма.

Эта революция прошла почти незамеченной, и когда все, кто имел основания ее опасаться, наконец уразумели, в чем дело, бороться с ней было уже слишком поздно. Мы воспользовались тем, что город был почти пуст, он только и ждал, чтобы его взяли, и мы завоевали прочные позиции, ибо с тех пор слава людей, о которых я веду речь, все увеличивается.

Вот небольшой пример контраста между двумя эпохами.

Когда Модильяни писал мой портрет, он работал в том же ателье, что и Кислинг, на улице Жозеф-Бара. Я не знаю, что стало с портретом Кислинга, на котором изображен Пикассо в рубашке в черную клетку, рисующий в глубине комнаты.

Портрет Модильяни был написан на большом холсте. Он мне продал его за пять франков. К сожалению, у меня не хватило денег, чтобы нанять извозчика и отвезти этот портрет к себе. Кислинг задолжал одиннадцать франков хозяину кафе «Ротонда». Он предложил ему взамен этот портрет. Хозяин согласился, и вот картина начала кругосветное путешествие, которое завершилось в Америке, где ее продали за семнадцать миллионов.

Эту историю я рассказал не затем, чтобы пожаловаться, какими богатыми мы могли стать, но не стали. Я хотел показать ту стремительность, с какой мы шагнули от революции к полновластию; и хотя теперь нам ставят это в вину, но иначе быть

не могло.

А вот еще одна история из той поры, когда Пикассо жил на Монпарнасе. В его ателье царил страшный хаос. Рисунки устилали весь пол. Один из первых меценатов, заинтересовавшихся Пикассо, однажды зашел к нему в мастерскую. Нагнулся, поднял какой-то рисунок и спросил, сколько стоит. Пикассо ответил: «Пятьдесят франков». Тогда этот любитель, видя, сколько их валяется на полу, воскликнул: «Да тут у вас целое состояние!»

Недавно к Пикассо на улицу Ла Боэси забрались воры — им досталось только белье.

Итак, мы на Монпарнасе совершали бессознательную революцию, которая, как и все революции, начиналась в подполье. Этим подпольем был небольшой подвальчик на улице Гюйгенса, где собирался наш Клуб, в котором мы читали стихи, а те, кого впоследствии окрестили «Шестеркой», исполняли свою музыку. Пикассо, по сравнению со своими собратьями, был тогда уже знаменит, его работы продавались за хорошую цену, и он великодушно раздавал направо и налево свои гуаши, закрывая глаза на то, что, как он хорошо знал, друзья должны будут их продавать.

Он помогал им выжить. Легенда о Пикассо-эгоисте целиком лжива. Каждому, кто хорошо знает Пикассо, известно, что он всегда помогал товарищам, оставаясь в тени, и не поднимал шумихи.

В конце 1916-го я увез Пикассо в Рим, где был тогда Дягилев со своим «Русским балетом». Наши выпады против его последних постановок показались ему справедливыми, он обратился в нашу веру и начал взрывать новые бомбы. Во Францию он привез с собой исключительно русских художников: Бакста[10], Александра Бенуа[11], Ларионова. Теперь он приглашает Пикассо, Брака[12], Дерена[13], Матисса, Лорана[14]. Он пытался привлечь и Ренуара, но Ренуар был уже очень стар и болен.

Монпарнас был возмущен, когда Пикассо, нарушив Аристотелевы законы кубизма, последовал за мной в Рим, чтобы работать над балетом «Парад» на музыку Эрика Сати.

Мы торжественно, как о помолвке, объявили об этом путешествии в Рим Гертруде Стайн[15]…

В нашей работе приняли участие итальянские футуристы во главе с Маринетти. Футуристами были тогда Прамполини[16], Балла[17], Карра[18]. Они великодушны помогли нам соорудить каркасы костюмов Пикассо и вообще сделали эту затею осуществимой. Мы были уверены, что балет понравится всем, потому что сами работали с удовольствием и думали, что его

разделят и другие. Мы не сомневались, что «Парад» станет крупным событием и крупным скандалом в театральной жизни 1917 года. Первый раз он был показан в театре «Шатле», и если толпа нас не линчевала и не разорвала в клочья, так единственно потому, что Аполлинер носил военную форму и из-за раны в висок — эту рану предсказал Джорджо Де Кирико на портрете — ходил с забинтованной головой, а повязки внушали уважение наивно-патриотической публике. Только это нас и спасло. Однажды, когда после первых представлений все как будто улеглось, мы услышали, как какой-то господин сказал: «Если бы я знал, что это так глупо, я бы привел детей». Эта фраза побуждает меня процитировать и другую, столько раз звучавшую у полотен Пикассо: «Мой маленький сын (или дочь) мог бы нарисовать точно так же». Дело в том, что любой шедевр, любое значительное произведение искусства кажется очень простым, и если художники именно к этой кажущейся легкости стремятся, то публику именно она и отвращает. К сожалению, люди склонны предпочитать то, что представляется трудным. Но те, у кого есть чутье к таланту, понимают — великие художники всегда ищут простоты. Вы можете возразить, что произведения Пикассо отнюдь не просты. Это неверно. В противоположность всем школам, он идет не от незаконченного к законченному, но, движимый внутренней гармонией и избегая эстетизма, — от конечного к неоконченному, к бесконечному, от совершенства к наброску. Просмотрите альбомы рисунков, предшествовавших работе над его большой фреской «Война и Мир», и вы увидите, что все эти лица, воины, руки были раз по пятьдесят изображены совершенно точно и что постепенно, по мере того как рисунки превращаются в живопись, получается гигантский эскиз, его-то он нам и преподносит. Таким образом, как я уже говорил, он совершает путь, обратный общепринятому. Начинает с законченной работы и постепенно достигает незавершенности, бесконечности, оставляя простор догадкам и воображению зрителя.

Это ли не величайшее уважение к публике, когда художник говорит ей: «Вот вам мое творение, а теперь, если можете, закончите его сами, в вашем уме и сердце».

Первый вопрос, который вызывают картины Пикассо, всегда один и тот же: что это значит?

Вот уже много веков публика пребывает жертвой грандиозного надувательства. Ее обманывают с помощью более или менее искусно сделанной бутафории для глаз и ума. Ей показывают что-нибудь уже давно ей знакомое, зная, что она предпочитает узнавание познанию. Узнавать знакомое легче, чем

познавать. Это не требует усилий. Множество людей верят, что любят живопись, потому что узнают в ней привычные предметы. И вдруг происходит необыкновенное. Художники, неудачно прозванные кубистами (прозвище пошло от шутки Матисса[19]), отказались от всякой приманки. Событие исключительно важное; если раньше здание сооружалось с помощью лесов, то отныне, с 1912 года, приходилось признать, что художник может оставить леса и убрать само здание да так, что при этом в лесах сохранится вся архитектура. Картины Пикассо, Брака в его «серый» период, часто похожи на леса, но за ними всегда чувствуешь здание.

Предметы повинуются Пикассо, как животные Орфею. Он ведет их куда хочет, в царство, которым он безраздельно правит, устанавливая свои законы. Но эти предметы всегда остаются узнаваемыми, ибо Пикассо всегда верен заключенной в них идее. Голова быка остается головою быка, ребенок остается ребенком, и бесконечно изменяемые изображения предмета сохраняют между собой фамильное сходство, как фотографии в семейном альбоме.

Однажды на выставке в Риме, стоя у портрета Франсуазы Жило, я был свидетелем занятного зрелища. Служитель музея, прикрыв половину лица фуражкой, спрашивает у посетительницы: «Что вы видите?» «Профиль», — отвечает дама, тогда он закрывает профиль на картине и спрашивает: «А теперь что?» — «Другой профиль». То был шиньон Франсуазы. «Вот вы все и поняли», — объявил служитель. Ни он, ни дама не поняли ничего, да понимать и не нужно.

Главное, почувствовать, попытаться постигнуть душу, дерзания человека, который вбирает в себя атрибуты внешнего мира и заражает их своей великолепной самобытностью. Пикассо, первый из живописцев, не обманывает публику — и это не парадокс. Апеллес[20] обманывал даже птиц, которые принимали его виноград за настоящий.

В борьбе нашего художника, рвущегося прочь из тюрьмы, бывают минуты отдыха. Не скажу — усталости. Тогда получаются куда более безобидные вещи, чем обычно. Цвет смягчается, формы становятся приятны для глаз. Таковы, например, портреты его сына Поля. Это минуты передышки в войне с холстом, который ненавидит, когда его разрисовывают, покрывают краской, и словно думает: меня пачкают, губят, грязнят. Но когда Пикассо по-настоящему бывает собой, он доводит реализм до предела — свой особый реализм, и если он не совпадает с вашим, это не причина, чтобы его отвергать.

Хозяин кафе «Ле Каталан» признался однажды Пикассо, что не понимает одну из его картин. В ответ Пикассо спросил,

понимает ли тот по-китайски. «Нет», — ответил хозяин, и тогда Пикассо сказал: «Этому нужно учиться». И он прав. Наше условное искусство совершенно непонятно для дикарей. Оно требует долгой привычки. Но можно порвать с привычным, признав, что искусство не обязательно должно нравиться и быть понятным с первого взгляда.

На выставке в Лувре (в Павильоне Флоры) я заметил, сколько посетителей задерживается перед картинами, пытаясь расшифровать их язык. Ошибочно думать, будто художник обязан приноравливаться ко вкусам толпы. Было бы справедливее, если бы толпа приноравливалась к художнику, вместо того, чтобы относиться к нему, как к радиоприемнику: включай, когда хочешь, и из него, как из крана, польется тепленькая водичка — удобно и приятно. Я утверждаю, что если бы по радио передавали настоящую музыку, люди приучились бы к ней, прониклись ею и находили бы утомительными сладких теноров и вульгарных певиц.

Пикассо никогда ни к кому не приноравливается. Он величественно заставляет принимать себя таким, как он есть. Даже примкнув к политической партии, он не отказывается от своих исключительных прав. Таким я его знаю, таким он и будет до самой смерти, если смерть вообще когда-нибудь посмеет стать ему поперек дороги.

Не заблуждайтесь, кубизм — это классицизм, пришедший на смену романтизму фовистов[21]. Вот почему, к великому изумлению многих, кубисты предпочли Энгра Делакруа, в то время как молодежь считала Делакруа революционером, а Энгра — академическим живописцем. Именно кубизм, к чести своей, опроверг это заблуждение тогдашней молодежи, увлекшейся пылом Делакруа и презревшей поразительные смещения и дерзкие, но не бросающиеся в глаза новшества Энгра.

Постепенно художник менялся, вообще Пикассо — это движение, а не школа. Его тайфун достиг апогея во фреске «Война и Мир», где он соединил «Турецкие бани» Энгра и «Въезд крестоносцев в Константинополь» Делакруа. Конечно, ничто в ней не напоминает ни одну, ни другую из этих картин, но спокойная мощь и буйная сила слились здесь воедино. И появилась удивительная фреска; она выглядит незавершенной, но подводит итоги долгих раздумий, начало которых восходит к «Гернике».

Я прекрасно понимаю, что такой ураган, как Пикассо, опасен для молодых. Опасен тем, что запирает на три оборота любую из им же открытых дверей. Идти за ним — значит уткнуться в закрытую дверь. И все же он — воплощение надежды, он доказывает, что индивидуализм не обречен на смерть и что

искусство восстает против идеала муравейника. Не странно ли, что человек, чье творчество столь герметично, достиг такой же славы, как доступный для каждого Виктор Гюго? Возможно, нынешняя молодежь больше думает и ищет пути к тому, чтобы прояснить его темноту.

В работах Пикассо нет ни гримас, ни карикатур. В них есть выразительность. Труд идет прежде исканий. Он сначала находит, потом ищет. Несхожесть его картин обескураживает рутинеров и лентяев, и они кричат, что грош цена мастеру, если в его творениях нет единства. Так-то оно так, только это единство не должно быть поверхностным. Чему Пикассо научил меня и многих моих сверстников, так это тому, чтобы не заботиться о таком поверхностном единстве, не бояться прослыть жонглером и акробатом, не бить в одну точку и не дуть в одну дуду. С каждым новым произведением я должен, отринув все старое, начинать сначала.

Да, но вам помогает имя, скажете вы. Я порой слышу от молодых: «Вам хорошо, вы можете делать все что хотите». И тогда я перечисляю все сложности, которые наша известность только усугубляет, ведь от нас ждут бесконечного повторения прошлых, уже мертвых достижений и нас упрекают, когда мы отворачиваемся от них. Мы обязаны Пикассо тем, что он научил нас этому постоянному обновлению, этому упорному стремлению менять обличья до неузнаваемости, так, чтобы только по взгляду можно было нас узнать. Я поведаю вам один из величайших секретов

Пикассо: он опережает красоту. Поэтому его картины кажутся уродливыми. Позвольте мне пояснить: то, что сделает отставший от красоты, будет вяло; то, что сделает идущий с ней в ногу, будет банально; опережающий же красоту заставит ее задыхаться, бежать за собой вдогонку, и то, что он создает, со временем станет прекрасным. Нет ничего безнадежнее, чем бежать с красотою вровень или отставать от нее. Надо вырваться вперед, измотать ее, заставить подурнеть. Эта усталость и придает новой красоте прекрасное безобразие головы Медузы-горгоны.

Я должен извиниться за нестройную речь. Трудно придерживаться четкого маршрута, когда следуешь за человеком, который объявляет живопись ремеслом слепцов. Он рассказывал мне, будто видел в Авиньоне старого, почти слепого художника, рисовавшего папский дворец. Рядом стояла его жена, смотрела на дворец в бинокль и рассказывала ему все, что видела. Художник рисовал с ее слов. Пикассо не нужны чужие описания, он все рисует с собственных слов. Поэтому в его картинах чувствуется непосредственная и несравненная сила воображения.

В каждом из нас сокрыта тьма, которую мы знаем плохо или не знаем вовсе. Эта тьма и хочет, и не хочет вырваться наружу. Это трагедия искусства, настоящая борьба Иакова с ангелом. Я не думаю, чтобы хоть одно произведение Пикассо, если не считать керамики, которой он занимался потому, что минуты не мог просидеть без дела, — так вот, не думаю, чтобы хоть одно его произведение было создано без этой страшной борьбы с собой.

Фридрих Ницше говорит о мужчинах-матерях, тех, что беспрестанно рождают: им не свойствен критический дух, их снедает дух творчества. Это словно пророческий портрет Пикассо, больше того, подобно всем великим творцам, он одновременно мужчина и женщина; этакая диковинная семейка. И кажется, еще ни в одной семье не было перебито столько посуды.

В 1916 году он пожелал написать меня в костюме Арлекина. Получилась кубистическая картина, на которой опознать меня невозможно. После сеансов мы прогуливались по Монпарнасу и заходили в мастерские к художникам. Те запирались от нас на все засовы и открывали дверь не раньше, чем припрячут свои работы в шкаф. «Он украдет у меня манеру писать деревья», — говорил один. «Он украдет у меня идею сифона, который я первым изобразил», — говорил другой. Они придавали величайшее значение каждой мелочи, а визитов Пикассо страшились потому, что знали — он все увидит, проглотит и переварит и все воспроизведет с таким блеском, на который они не способны.

Пикассо можно любить или не любить, но одно бесспорно: он привлек к себе внимание мира, который, казалось бы, давно должен был охладеть к искусству как к ненужной роскоши.

Кроме меня, близкими друзьями Пикассо были Аполлинер, Андре Сальмон, Макс Жакоб, Гертруда Стайн, Пьер Реверди, Поль Элюар. Поэты. Не знаменательно ли, что Пикассо предпочитает общество поэтов, а не художников? Ведь и сам он большой поэт. Его картины говорят, и говорят на нашем языке. У него свой, визуальный синтаксис, подобный синтаксису писателя. Кажется, каждая его вещь стремится стать тем, что Гийом Аполлинер называл «поэмой-событием». Когда он переходит к новому синтаксису, создавая очередную серию, ее непременно венчает, завершает какая-нибудь одна картина-событие.

Вернемся на Монпарнас. Наша компания распалась с рождением сюрреализма[22]. Движение «дада»[23] (Тристан Тцара, Арп[24], Марсель Дюшан[25], Пикабиа[26], Рибмон-Дессень[27]) предшествовало сюрреализму, под знаменем которого сражались Бретон[28], Элюар, Арагон, Деснос[29], Макс Эрнст[30], Миро[31], Массон[32], Пауль Клее[33] и т. д. Кирико упорно отрицает свое участие. Сюрреалисты тогда еще не называли себя

сюрреалистами. Мы сразу рассорились, потому что я не привык исполнять приказания. В сюрреализме на все существовали твердые законы. А я человек свободный; всегда был и останусь свободным. Поссорившись с сюрреалистами, я боролся, в сущности, за то же, что и они, но работал один, они же высыпали группой. Они привлекли к себе и Пикассо, но, что характерно для него, он не участвовал в этой ссоре, длившейся семнадцать лет, и она нисколько не омрачила нашей с ним дружбы. Понемногу мы все помирились, и Элюар стал моим большим другом, которого, увы, я так скоро потерял. Элюар и те, с кем я когда-то сражался, — да и могло ли быть иначе?

Нынче изменился сам стиль споров. Огромное значение приобрела политика. Одни ушли вправо, другие влево. Теперь непонятны взгляды, позволявшие мне называть своим учителем Пикассо и признавать одновременно влияние старика и ребенка: Эрика Сати и Раймона Радиге.

Если вы видели Пикассо только на фотографиях, я хотел бы вам его описать. Он очень мал ростом, у него изящные руки и ноги и страшные глаза, которые так и буравят вас и видят все внешнее и скрытое. Его остроты подобны холодному душу. Порой под ним ежишься, но он всегда идет на пользу. Слова его попадают в самую точку, и часто их смысл шире того, который он в них вкладывал. Редко бывает, что, поразмыслив над ними, на следующий день вы не извлекли бы из них урок и чтобы это изящное и суровое ясновидение не заставило вас получше присмотреться к себе. Он любит афоризмы и парадоксы. Пикассо — это не речь, а изречение. Его лиризм никогда не растекается бурлящим потоком. Он фокусируется, вылепляется в предметы, которые можно обойти со всех сторон, потрогать, но их сила — во внутреннем свечении.

Я говорил о друзьях Пикассо, а теперь замечаю, что сбился на другое. Впрочем, это вполне во вкусе нашего художника — отправляясь в дорогу, он никогда не знает, куда придет, но его путь всегда завершается триумфом. Я не в силах, да и время не позволит рассказать, как происходит в нем эта смена аллюра на полном ходу. Достаточно было какого-нибудь клочка бумаги, чтобы он вдруг встал на дыбы, подобно чистокровной лошади, подстегнутой жокеем. Но тут мы касаемся вещей, выходящих за рамки обещанной мной дружеской импровизации.

И мне остается только склониться перед этим папой, этим Борджиа той церкви, первыми мучениками которой были проклятые художники во главе с Ван Гогом.

Из книги «Коррида 1 мая», 1957

(…) Пикассо родом из Малаги. Он мне рассказывал, как о чем-то характерном для его города, об одном водителе трамвая, который пел на ходу, замедляя или прибавляя скорость, смотря по тому, какой была песня — бодрой или печальной, — и давая в такт звонки.

Сын своего города, Пикассо двигался по рельсам, распевая на разные лады, так что от однообразия обычной езды не оставалось и следа.

Как правило, к человеку, который обнаруживает мастерство в самых различных сферах, относятся с недоверием. Крутые повороты Пикассо доказывают, как мало он хочет нравиться. Они придают волшебную прелесть всему, что он делает.

Однажды, когда я заболел, он прислал мне в подарок вырезанную из бумаги собаку, столь хитроумно сложенную, что она поднималась на задние лапки, виляла хвостом и двигала головой. Мне тут же полегчало. С тех пор я сравниваю ее с Пти-Крю, волшебной собакой Изольды[34]. (…)

Надо видеть, как этот вагоновожатый из Малаги, следуя ритмам своей малагеньи, повергает в изумление пассажиров трамвая. Это просто невероятно. То единым росчерком, не отрывая пера от бумаги, он рисует корриду, то, сгибая лист жести, превращает его в пластическую метафору, то за одну ночь, наставляемый ангелами, сооружает женщин-колоссов, Юнон с коровьими глазами, чьи массивные руки-обрубки удерживают каменное белье.

Руки-обрубки. Коровьи глаза. Не женщины, а чудовища — скажете вы. Все зависит от того, с какой целью это сделано. Предельная выразительность и карикатурность — явления разных миров. Для тех, кто не видит различия между ними, ваятели из Эгины, Джотто, Эль-Греко, Фуке, Энгр, Сезанн, Ренуар, Матисс, Дерен, Брак, Пикассо превращаются в карикатуристов.

Художник талантливый, и только, например, Каролюс-Дюран[35] — и другие Дюраны всех времен, украшающие Лувр, — обеспечен всем необходимым. У более одаренных, но не столь основательных художников (вроде Берты Моризо[36]) нет необходимого, но есть роскошь. У Мане есть и то и другое. Но редко бывает, чтобы у богача водилось много карманных денег. У Пикассо же, при его состоянии, всегда карманы полны золотых. Они сыплются у него из рук, срываются с уст. Стоит ему заговорить — и его шутка обернется пророчеством. Стоит коснуться игрушки сына — и она перестанет быть игрушкой. Я видел однажды, как, занятый разговором, он теребил желтого ватного цыпленка, каких продают на базаре. Когда он снова

поставил его на стол, это уже был цыпленок Хокусая[37].

У меня дома, накрытая стаканом, лежит бумажная игральная кость, которую он вырезал, сложил и раскрасил. Это мой пробный камень. Тот, кто с пренебрежением смотрит на эту маленькую вещицу и уверяет, что любит Пикассо, не может любить его по-настоящему.

Иногда задаешься вопросом: где у Пикассо кончаются мелочи? И где начинается суть? Он чужд шарлатанству, и потому его поделки-пятиминутки стоят в одном ряду с вещами, которые он делал и переделывал сотню раз. Игра художника освещает и объединяет их. Ученые мужи ставят это ему в вину. Мы же не будем искать границы. Для Пикассо нет мелкого и крупного, существенного и несущественного. Он знает, что и девушка, выполненная им в сепии, прозрачная и яркая, как леденец, и гитара из жести, и ширма перед окном стоят друг друга: не стоят ничего, так как они всего лишь оттиски с его матриц, и стоят очень дорого, так как он никогда не использует матрицу дважды; знает, что они достойны занять почетное место в Лувре, что они его займут и что почет ничего не доказывает.

Ясновидение вообще определяет его творчество. Оно иссушило бы малый источник. Но здесь оно сберегает силы и направляет поток. Его творческая мощь лишена и намека на романтизм. Вдохновение не выходит из берегов. Для него нет достойного и недостойного. Арлекин живет в Пор-Рояле[38]. Всякое творение исполнено внутреннего трагизма, который придает ему спокойную силу. В наше время трагическое состоит не в том, чтобы изобразить тигра, пожирающего лошадь, а в том, чтобы без всякого говорящего сюжета, одними пластическими средствами установить такое соотношение между простыми предметами, например, между стаканом и завитушками на кресле, которое могло бы взволновать зрителя.

Легко представить себе, сколько понадобилось невероятной тонкости, такта, чувства меры, лжи во спасение, чтобы учинить такую смуту. Если же художник лишен этих качеств, его потуги обернутся жалким маскарадом, где перспективы гримасничают, геометрия щеголяет с фальшивым весом и где разгуливают уроды, рожденные страстью к красивостям.

Сочетание необходимых условий встречается настолько редко, что это объясняет исключительность подобных явлений, и хотя было бы ошибкой сравнивать Пикассо и Малларме с точки зрения их творческой манеры, но сопоставление окажется справедливым, если рассматривать сам феномен Малларме, его историческое значение и беды, которые натворило его непосредственное влияние.

Я говорю о непосредственном влиянии, потому что его изысканные ребусы по-своему оказались полезны, побудив нас храбро пуститься на поиски утраченной простоты.

Как, можете вы сказать, неужто кубизм не такой же камень на дороге искусства, как все остальные школы?

Какие школы? — отвечаю я. Их нет, есть только большие художники. Они ничего не открывают для других. То, что ими открыто, они же и закрывают. Ставят последнюю точку. И вот тогда возникает школа. Она и укрепляет авторитет учителя, и подрывает его. Таков непреложный закон искусства: любой нарост пожирает сердцевину и укрепляют оболочку.

Пикассо, как всякое великое явление, предстает чем-то совершенно естественным. Описывать его — только портить. Во-первых, потому, что красота не требует объяснительной подписи, во-вторых, потому, что, если писатель коснется особой тайны этой красоты, Пикассо могут обвинить в литературности, между тем он самый нелитературный художник в мире.

Но это не значит самый бездумный. Согласитесь — невозможно и представить себе, чтобы Пикассо изъяснялся на жаргоне художников, который так шокирует нас, например, у Ренуара; к Пикассо этот жаргон неприменим. Конечно, хорошо быть художником милостью Божьей и рисовать себе не мудрствуя лукаво, но еще лучше, владея этой милостью, не довольствоваться ею и сосредоточить свой гений на том, чтобы совершенствовать средства, позволяющие извлечь из этого дара все что только можно и отдать людям.

Сочные ню, которые писал Ренуар в Кань-сюр-Мер[39], греют нам душу. Солнышком освещают стену. И все же мы предпочитаем иное, более «африканское» искусство, где есть и «нечто необъяснимое» (для Ренуара это катехизис живописца), но где это сверхъестественное «нечто» еще и порождает открытия.

Художники-подмастерья (а среди них немало отличных) спозаранку отправляются на охоту. К вечеру такой художник возвратится домой и покажет жене добычу, которую он подстрелил. Музеи ломятся от этих золотых фазанов. Они навевают мысли о солнце, уюте, трубочном дыме, смачных словечках и жирном супе. Я предоставляю любоваться ими толпе, здесь она у себя дома. Остановимся лучше перед картинами, зачатыми разумом. Тут всегда свободно. Толпа инстинктивно ненавидит мысль, она угадывает ее даже под маской примитива. От нее отворачиваются и знатоки, ибо высокая простота, результат гениального расчета, кажется слишком элементарной и потому вызывает презрение у снобов. Толпа предпочитает голую «хватку» — неважно, хорошую или плохую — силкам, в которые

наши художники заманивают ангела.

Пикассо расставляет силки с хитростью браконьера. Это охота мастера, недоступная подмастерьям.

Удалось ли мне хоть немного познакомить вас с ее правилами, не прибегая к специальной терминологии и к помощи четвертого измерения? Это было бы единственным моим оправданием.

Следует посочувствовать почтенным мужам, которым, чтобы найти утешение посреди хаоса, нужно ехать в Афины. Для меня язык Акрополя остался мертвым. Я не осмеливаюсь посетить его. Боюсь, что это средоточие красоты загипнотизирует меня, как столько других, что первая же колонна Пропилеев[40] подействует на меня, как меловая черта на курицу, и я не смогу открыть свой Парфенон.

Мое путешествие по Греции начиналось на Монпарнасе, продолжалось в Монруже и на улице Ла Боэси. «Рожденные ваять — снег обращают в мрамор»[41]. Я уже привык смотреть на новое с уважением и ценить его красоту, не дожидаясь, пока ей принесут признание время и смерть.

Нетрудно догадаться, что в дружбе с Пикассо я сохраняю почтительность и рядом с его братским «ты» мое «ты» напоминает обращение грека к богам. Пикассо мало кто знает. Неловкие попытки быть с ним запанибрата встречают твердый отпор. Бывает, что он лениво согласится с чьей-нибудь глупостью. Эта царственная милость на первый взгляд кажется малодушием и эгоизмом.

Но об этом лучше расскажут давние друзья Пикассо. Загляните в Гертруду Стайн, в Гийома Аполлинера, в Макса Жакоба, Андре Сальмона, Мориса Рейналя[42], Рувера[43]. Вы найдете у них полную его характеристику.

Да и смогу ли я повлиять на будущую легенду о Пикассо? Легенды о таких бурных личностях, как он, создаются на основе показаний некоего общественного барометра. И каждый каприз Пикассо добавляет новый штрих к портрету, далекому от оригинала.

Но именно это изображение увековечивает слава. К нашим же свидетельским показаниям она глуха.

Природа пышет здоровьем. И как будто ни о чем не думает. Тем дороже свидетельство ее тайной болезни: жемчужина; и ее сокровенного расчета: алмаз. Послушайте, что говорили Жакоб и Аполлинер: оценивая творчество друга, один уподобил его алмазу, другой жемчужине. Оба сошлись на том, что ему нет цены.

Циркачи и белые лошади, семьи арлекинов, хрупкие фигурки

— я не буду останавливаться на «голубом» периоде художника, тогда он был еще очень, молод и его лиризм слишком «выписан», чтобы еще и писать о нем. Миную также ранний кубизм с его коллажами из самых разных материалов: бумаги, песка, пробки, — иначе не удержусь и снова пущусь в объяснения и описания.

Моя тема, то, в чем я разбираюсь, Пикассо — театральный художник. Я и привел его в театр. Его приближенные не верили, что он пойдет со мной. В ту пору Монмартр и Монпарнас подчинялись диктатуре кубизма. Это был самый аскетический его период. Предметы, уместные на столике кафе, испанская гитара — вот и все, чем разрешалось радовать глаз. Писать декорации, да еще для «Русского балета» (эта фанатичная молодежь не признала Стравинского), почиталось за преступление. Появление господина Ренана в кабаре не произвело бы большего скандала в Сорбонне, чем согласие Пикассо на мое предложение — в кафе «Ротонда». И что хуже всего — мы должны были ехать к Сергею Дягилеву в Рим, а кодекс кубистов запрещал любые путешествия, кроме путешествий с Севера на Юг[44] — с площади Аббатис на бульвар Распай. Ну, а наше путешествие прошло как нельзя лучше, хотя с нами и не поехал Эрик Сати. Он не любил взбалтывать вино, которым наливался до краев, и потому никогда не покидал Аркея. Мы наслаждались жизнью, дышали полной грудью. Пикассо смеялся, наблюдая, как уменьшаются, отдаляясь от нас, фигурки покинутых им художников[45].

(Делаю исключение для Брака и Хуана Гриса, впрочем, через семь лет они сами начнут писать декорации к дягилевским спектаклям.)

Мы готовили «Парад» в одном из римских подвалов, который назывался «Подвал Тальони», там же репетировала труппа. По ночам гуляли при луне с танцовщицами. Посетили Неаполь и Помпеи. Завязали знакомство с веселыми футуристами.

Я уже описывал, чем кончилась наша поездка. Стоит ли еще раз рассказывать о скандальном провале «Парада» в 1917 году и о его триумфе в 1920-м. Важно отметить ту легкость, с какой Пикассо проникся духом театра.

То, что делает его неспособным к декоративному жанру, сослужило ему здесь хорошую службу. В самом деле, если избыток жизненности — изъян для долговечных декораций, которые должны вносить игру в жизнь, то он же — достоинство для декораций на один вечер, которые должны вносить жизнь в игру актеров. В театре живые герои всегда двигались на фоне мертвых холстов, более или менее живописных и пышных. Пикассо сразу же частично разрешил эту проблему. Моя оговорка

вызвана тем, что для полного соответствия героев и декораций нужны усилия не только творца, но и исполнителя. Пикассо же слишком мало привлекала любая практическая работа, выходящая за рамки живописи, чтобы он стал утруждать себя ею.

Впрочем, какое это имеет значение, главное, что до него декорация не принимала участия в действии, она лишь присутствовала на сцене.

Никогда не забуду его мастерскую в Риме. В маленьком ящике был сделан макет «Парада»: здания, деревья, барак. У окна, которое выходило на виллу Медичи, Пикассо рисовал Китайца, Менеджеров, Американку, лошадь, которая рассмешила бы даже пень, как писала госпожа де Ноай[46], и своих голубых Акробатов — Марсель Пруст сравнивал их с Диоскурами[47].

Менеджеры — они были нужны в основном для того, чтобы рядом с ними остальные четверо персонажей казались фигурками с почтовых открыток, — получились хуже всего: они двигались в каркасах, которые и без того, одной своей раскраской и формой, выражали движение.

Если к тем четырем персонажам можно было применить принцип Пикассо — быть правдивее самой правды (сочетание обыденных жестов, превращавшееся в танец), то Менеджеры выпадали из ансамбля, тяготели скорее к традиционности. Этакие люди-рекламы, показывающие образцы великолепных деревянных костюмов. Тем не менее именно эти каркасы, неудачно скопированные одним футуристом с уменьшенных моделей, вызвали целую бурю и стали кариатидами «Нового духа» — так Аполлинер озаглавил свое предисловие к нашей пьесе, напечатанное в программках.

«Парад» так тесно связал Пикассо с балетной труппой, что вскоре Аполлинер, Макс Жакоб и я присутствовали при его венчании в русской церкви на улице Дарю[48]. Он делал костюмы и декорации к «Треуголке»[49], «Пульчинелле»[50], «Квадро фламенко»[51]. Из-за путаницы в расписании спектаклей, отсутствия контакта с хореографом Мясиным, из-за того, что балет, исполняемый в Риме, вдруг через два дня надо было показывать в Париже, Пикассо не смог полностью осуществить свой замысел оформления «Пульчинеллы». Костюмы он просто сымпровизировал, и что они стоят в сравнении с задуманными костюмами и позами, которые сохранились в эскизах? В неаполитанских девицах и сутенерах он словно обновил старые марионетки, подобно тому как Стравинский обновил музыку Перголези. На двух десятках первоначальных гуашевых эскизов сцена изображала целый театр, с люстрой, ложой, декорациями, но потом Пикассо отказался от этих ухищрений и на настоящей

сцене осталась только декорация сцены совсем маленькой. Он отказался от красного бархата ради волшебства лунного света и неаполитанской улицы.

Вспомните чудеса своего детства: пейзаж, который можно было разглядеть в каком-то пятне, ночной Везувий в стереоскопе, камин с подарками деда-мороза, вид коридора через замочную скважину — и вы поймете секрет декораций, которые заполняли всю сцену Оперы и состояли только из серых холстов и домика ученых собачек.

Накануне генеральной репетиции «Антигоны», в декабре 1922 года, мы, актеры и автор, сидели в зале «Ателье», у Дюллена[52]. На выкрашенном синькой холсте слева и справа были проделаны отверстия. А высоко посередине — дыра, в которую вставили рупор — через него звучала партия хора. Вокруг этой дыры я расположил маски женщин, мальчиков, стариков, разрисованные Пикассо и те, которые я сделал сам по его эскизам. Ниже висела белая доска. Ее надо было оформить так, чтобы создать впечатление, будто вся эта декорация сделана на скорую руку; и вместо того, чтобы похоже или непохоже — а это обходится одинаково дорого — воссоздавать обстановку, мы хотели лишь передать ощущение знойного летнего дня.

Пикассо прохаживался взад и вперед по сцене.

Сначала он потер доску палочкой сангины, и благодаря неровностям дерева она стала мраморной. Затем взял бутылку чернил и провел несколько линий. Вдруг он затушевал пустоту в нескольких местах, и появились три колонны. Их появление было столь удивительным и внезапным, что мы зааплодировали.

Уже на улице я спросил у Пикассо, рассчитал ли он их появление, хотел ли он их нарисовать с самого начала или это было неожиданностью для него? Он ответил, что сам ничего такого не ожидал, но что всегда есть бессознательный расчет и что дорическая колонна, подобно гекзаметру, рождена чувственным исчислением, и он, возможно, открыл ее точно так же, как в свое время это сделали греки. (…)

(…) Своим совершенством Пикассо, как и Малларме, делает неизбежным поворот будущего гения к прозрачности.

Такова роль последнего, он должен подготовить новую площадку и рассыпать на ней шипы. Быть преемником Пикассо вдвойне трудно: ведь он не только превосходный шахматист, но и мастер многих хитрейших в своей бесхитростности игр.

А значит, перехитрить его можно только новой, неизвестной ему бесхитростностью.

На моих глазах с началом кубизма рог изобилия опрокинулся на Европу: гипноз, утонченные чары, дерзкие выходки, пугала,

затейливые кружева, клубы дыма, модные корсеты, черти из табакерок, подснежники, бенгальские огни так и посыпались из него.

Увижу ли я грядущую генеральную чистку? А начнется она с известной проблемы: дети не хотят быть похожими на отцов, однако, войдя в их роль, действуют по законам амплуа.

Но если сейчас зрение мое и слабеет, то я счастлив тем, что в дни молодости, когда оно было острым, мне выпало счастье приветствовать Пикассо.

Из книги «Критическая поэзия» 1959

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Книга Антонины Валлантен вышла в свет в 1957 году, Пикассо было тогда семьдесят шесть лет. Впереди у него были еще многие годы, посвященные творчеству, такому странному, такому необычному и все же — гениальному.

Пикассо был, пожалуй, одной из самых противоречивых фигур в искусстве XX столетия. Его поносили, им восхищались, на него молились, его проклинали. О нем рассказывали анекдоты, один из них довольно известен: Пикассо отправился в Англию на выставку. На лондонском вокзале у него украли часы. Полицейский инспектор попытался выяснить у художника, не было ли рядом с ним каких-нибудь подозрительных личностей. Пикассо вспоминал, что один человек помог ему выйти из вагона, поддержав под руку. Художника попросили нарисовать портрет этого человека. Уже к вечеру лондонская полиция, руководствуясь рисунком, арестовала двух старичков, трех старушек, пять троллейбусов и шесть стиральных машин.

Словом, каких только отзывов он не удостаивался. Бесспорно одно: ни один художник XX века не может оспаривать влияния Пикассо практически на все направления живописи, рисунка, скульптуры и гравюры. Другого такого просто нет. Знатоки и критики спорят о нем до сих пор, это ли не свидетельство его таланта, пусть и противоречивого?

Пикассо превратился в личность почти мифическую, его воспринимают, собственно, уже не как человека, но как явление, как невиданный феномен, оказывающий немалое влияние на формирование общественных и политических взглядов. Хотя нужно сказать, что подобных целей Пикассо перед собой никогда не ставил.

В последние 10 лет жизни художника его искусство развивалось в каком-то смысле вне критики. Очень немногие способны были идти с ним в ногу, почти никто не осмеливался нападать на него. Исключением был, пожалуй, всего один английский критик Джон Бергер, автор «Успеха и несостоятельности Пикассо». Статья написана была в 1965 году и содержала весьма поверхностные рассуждения, касающиеся опытов художника в прикладном искусстве. Зато автор подробно останавливался на репутации Пикассо, во многом основанной на сплетнях.

В 1961 году состоялось бракосочетание Пабло Пикассо и Жаклин Рок, той самой Жаклин, с которой он познакомился в Валлорисе еще в 1954, она работала на одной из фабрик по

производству глиняной посуды. Жаклин стала для Пикассо не только верной подругой, но и его музой, основным источником вдохновения для всех его последующих работ. Последние годы жизни Пикассо прожил вместе с Жаклин в Мужене.

В последние годы своей жизни Пикассо часто обращался к истории искусства, к работам других мастеров; он по-своему интерпретировал их произведения, внося в них что-то новое, свойственное только ему. Особенно он любил работать с сюжетами Мане, Рембрандта, Делакруа и Курбе.

Очень часто Пикассо вспоминал и свои собственные ранние работы, в последние годы на его картинах снова появляются бродячие артисты, причем иногда среди них мы узнаем и самого Пикассо, он изображал себя в костюме шута или театрального короля.

В 1963 году в Барселоне был открыт музей Пикассо. Художник подарил городу, в котором началась его творческая жизнь, 994 своих работы.

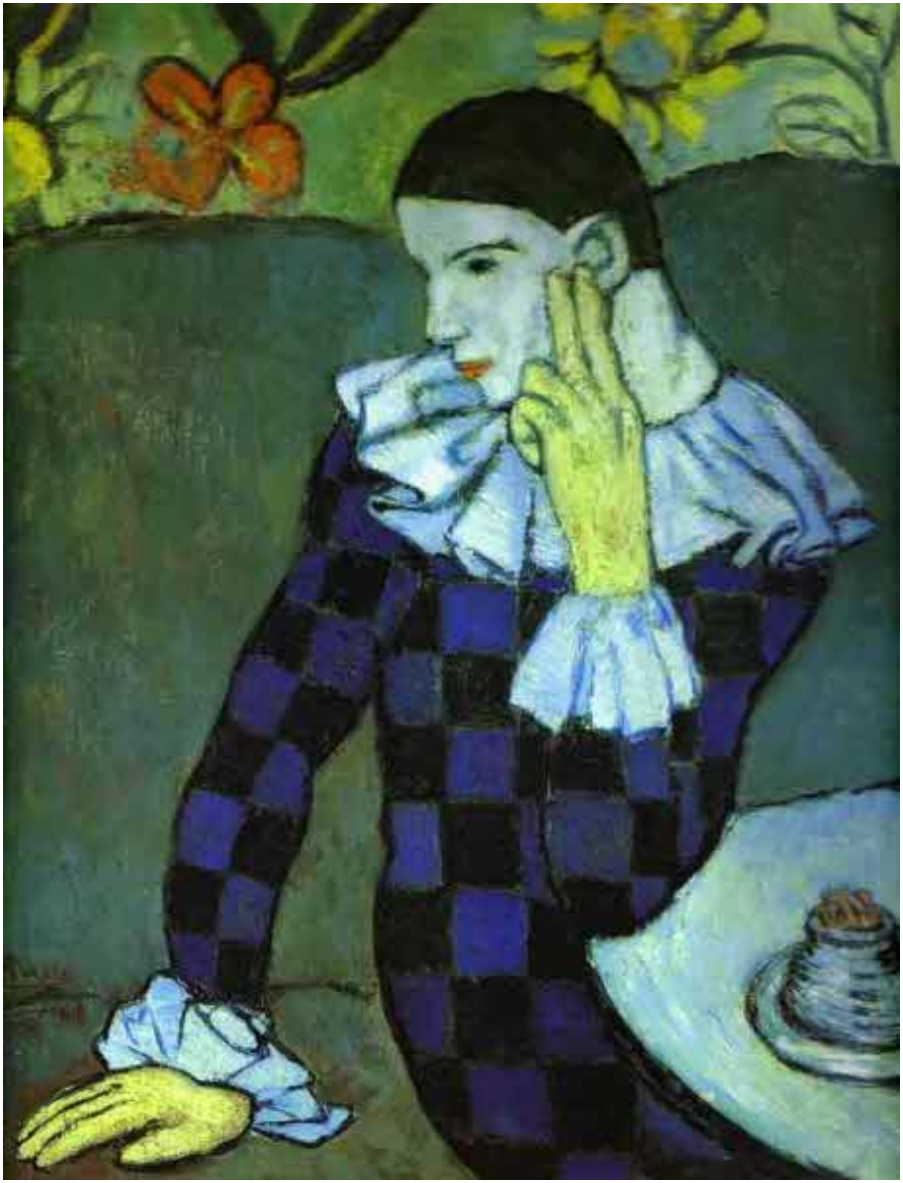
Пикассо скончался 8 апреля 1973 года в возрасте девяносто одного года. Его, как и Жаклин, похоронили в замке Вовнарг, купленном им еще в 1958 году.

Оставшаяся после него коллекция его собственных работ, состоявшая из пятидесяти тысяч единиц, стала предметом спора наследников. В конце концов она была благополучно поделена между ними и государством.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Автопортрет

1901, масло, холст; 80 х 60 см. Музей Пикассо, Париж



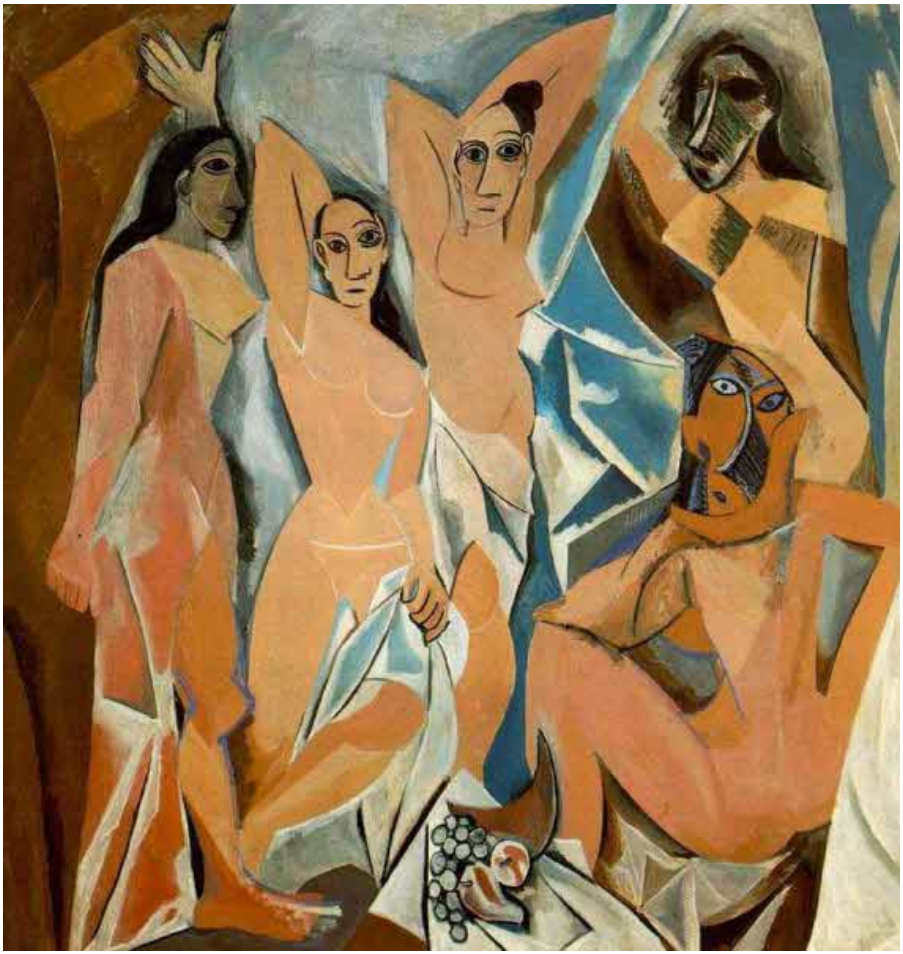
Арлекин

1901, масло, холст; 82,7х61,2 см. Дар м-ра и м-с Леб, 1960. Музей «Метрополитен», Нью-Йорк

Комедианты

1905, масло, холст; 212,8 x 229,6 см.

Собрание Честера Дейла, Национальная галерея искусств, Вашингтон



Авиньонские девушки

1907, масло, холст; 243,9 x 233,7 см. Получено от Лилли Блисс. Музей современного искусства, Нью-Йорк

Портрет Гертруды Стайн 1905–1906, масло, холст; 99,6 x 81,3 см.

Завещано Гертрудой Стайн. Музей «Метрополитен», Нью-Йорк

Три женщины

1908–1909, масло, холст; 200 x 178 см. Эрмитаж, Санкт-Петербург

Афисьонадо (Любитель)

1912, масло, холст; 135 x 82 см.

Дар Рауля Лароша. Кунстмузеум, Базель

Гитара

1913, уголь, карандаш, тушь и клееная бумага; 66,3 x 49,5 см.

Дар Нельсона Рокфеллера.

Музей современного искусства, Нью-Йорк

Гитара

1912, металлический лист и проволока; 77,5х 35 х 19,3 см.

Дар художника.

Музей современного искусства, Нью-Йорк

Женщина в испанском костюме (Ла Сальчичона)

1917, масло, холст; 116 x 89 см.

Музей Пикассо, Барселона

Три женщины у источника

1921, масло, холст; 203,9х 174 см.

Дар м-ра и м-с Эллан Д. Эмил.

Музей современного искусства, Нью-Йорк

Пауло-Арлекин

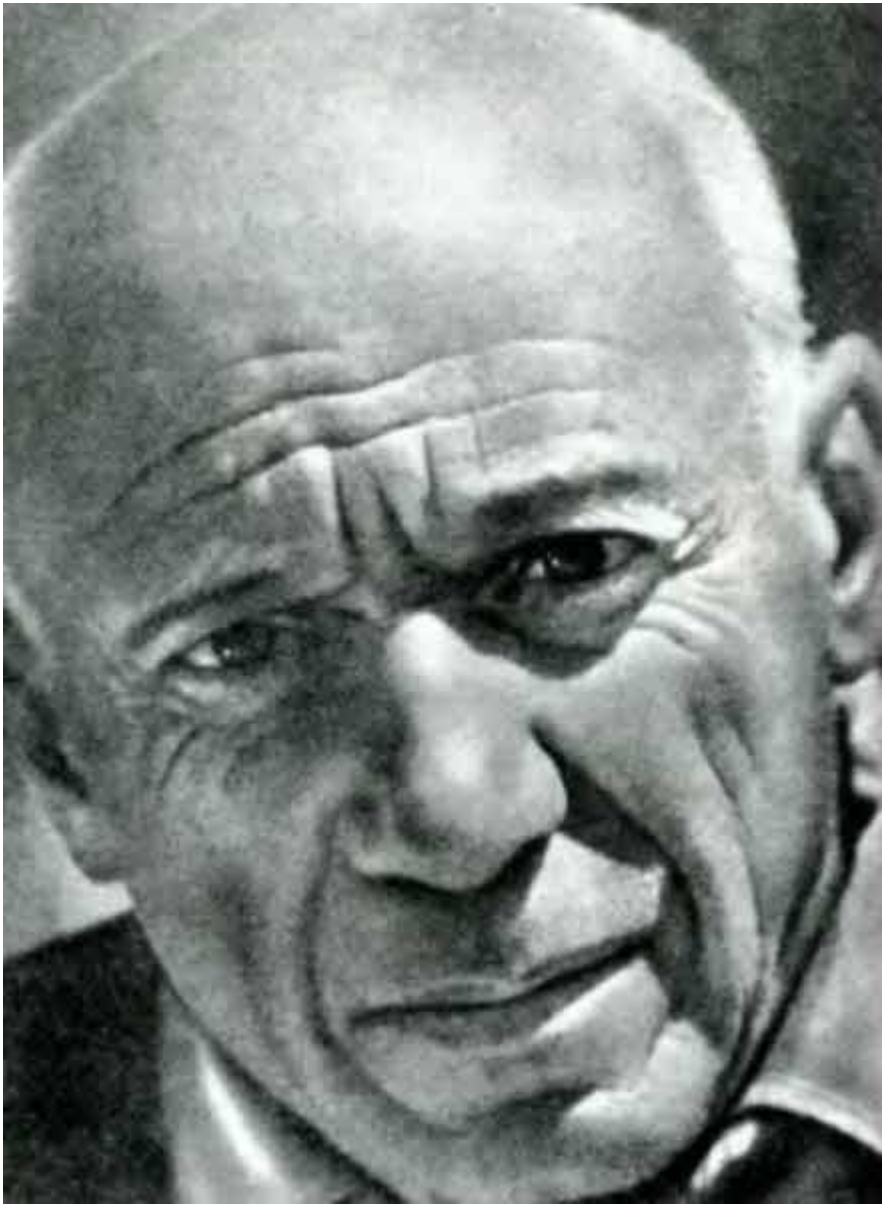
1924, масло, холст; 130х 97,5 см. Музей Пикассо, Париж

Сидящая Дора Маар

1937. масло, холст; 92х 65 см. Музей Пикассо, Париж

Сидящая женщина (Франсуаза)

1946, масло, холст; дар Жозефа Пулитцера, Художественный музей Сент-Луиса, Сент-Луис, Миссури



Пабло Пикассо

След в истории

«Пабло Пикассо — имя, с которым по своей известности способны конкурировать только А. Эйнштейн и Ч. Чаплин. Когда-то «по Пикассо» измерялось все современное искусство, его авангардность».

В. Турчин

«Там, где прошел Пикассо, делать нечего».

Андре Бретон

«Не нужно забывать, что реальность двадцатого века отличалась от реальности века девятнадцатого. Пикассо был единственным художником, почувствовавшим это, в самом деле единственным... Матисс и остальные смотрели на двадцатый век, а видели то, что было в девятнадцатом»...

Гертруда Стайн

«Пикассо пришел в этот мир, чтобы хорошенько встряхнуть его, вывернуть наизнанку и снабдить его другими глазами».

Рафаэль Альберти

«Отправляясь в дорогу, он (Пикассо) никогда не знает, куда придет, но его путь всегда завершается триумфом».

Жан Кокто

«Перед многими его картинами не покидает чувство, что художник, создавая их, находился не перед натурой, а внутри нее или ходил вокруг и исследовал модель с нескольких точек зрения, стремясь вынести какой-то целостный обобщающий образ».

И. Голомшток

ISBN 522200593-3

9 785222 005934

«Пабло Пикассо — имя, с которым по своей известности способны конкурировать только А.

Эйнштейн и Ч. Чаплин. Когда-то «по Пикассо» измерялось все современное искусство, его авангардность».

В. Турчин

«Там, где прошел Пикассо, делать нечего».

Андре Бретон

«Не нужно забывать, что реальность двадцатого века отличалась от реальности века девятнадцатого. Пикассо был единственным художником, почувствовавшим это, в самом деле единственным… Матисс и остальные смотрели на двадцатый век, а видели то, что было в девятнадцатом»…

Гертруда Стайн

«Пикассо пришел в этот мир, чтобы хорошенько встряхнуть его, вывернуть наизнанку и снабдить его другими глазами».

Рафаэль Альберти

«Отправляясь в дорогу, он (Пикассо) никогда не знает, куда придет, но его путь всегда завершается триумфом».

Жан Кокто

«Перед многими его картинами не покидает чувство, что художник, создавая их, находился не перед натурой, а внутри нее или ходил вокруг и исследовал модель с нескольких точек зрения, стремясь вынести какой-то целостный обобщающий образ».

И. Голомшток

FB2 created by

mefysto

notes

Примечания

1

«Кабинет доктора Калпгари» (реж. Р. Вине) — немецкий экспрессионистский фильм.

2

Грандиозное стенное панно закончено в 1952 году и размещено в капелле замка гор. Валлори.

З

Кислинг Моиз (1891–1953) — французский художник польского происхождения, друг Модильяни, Аполлинера.

4

Липшиц Жак (1891–1973) — один из самых известных представителей кубизма в скульптуре.

5

Бранкузи (Брынкуш) Константин (1876–1957) — румынский скульптор, много лет проживший во Франции, представитель «Парижской школы». Подчеркивая природу материала, он свел скульптуру к игре объемов, форм, ритмов.

6

Жакоб Макс (1876–1944) — французский поэт, друг Аполлинера. Погиб в концлагере.

7

Сандрар Блез (1887–1961) — французский поэт, романист, друг Аполлинера. Одним из первых стал писать свободным стихом, отказавшись от пунктуации. Побывал в России. («Транссибирский экспресс», 1913).

8

Реверди Пьер (1889–1960) — французский поэт. Не принадлежа к какой-либо поэтической школе, Реверди в некоторых своих произведениях близок к сюрреалистам.

9

Сальмон Андре (1881–1969) — французский поэт, друг Аполлинера. В его стихах фантастика нередко становится как бы частью реальности, а реальность предстает в фантастическом свете.

10

Бакст Лев Самойлович (1866–1924) — русский живописец, график, театральный художник. Один из ведущих декораторов труппы Дягилева.

11

Бенуа Александр Николаевич (1870–1960) — русский художник, историк искусства и художественный критик.

12

Брак Жорж (1882–1963) — французский художник, один из самых видных представителей кубизма в живописи. В ранний период творчества был связан с Россией и русским искусством.

13

Дерен Андре (1880–1954) — французский художник-фовист. В позднем творчестве пришел к своеобразному «неоклассицизму».

14

Лоран Анри (1885–1954) — французский скульптор, испытавший влияние кубизма. Работал также в области архитектуры и театральной декорации.

15

Стайн Гертруда (1874–1946) — американская писательница, жившая в Париже. Пользовалась большим влиянием в кругах литературного и художественного авангарда 20-х годов.

16

Прамполини Энрико (1894–1956) — итальянский художник-футурист; в позднем творчестве пытался выразить некую «космическую метафизику».

17

Балла Джакомо (1871–1958) — итальянский художник и скульптор, примкнувший к движению футуристов.

18

Карра Карло (1881–1966) — итальянский художник-футурист.

19

«Слишком много кубизма!» — воскликнул Матисс, увидев первое кубистическое полотно Ж. Брака — городской пейзаж, где дома были изображены в виде кубов.

20

Апеллес — древнегреческий живописец второй половины IV в. до н. э. Согласно преданию, был столь искусен, что на изображенный им виноград слетались птицы.

21

Имеется в виду буйство красок, поразившее посетителей первых выставок фовистов, и большая строгость цветовой гаммы, приверженность к геометризму художников-кубистов.

22

Сюрреализм (буквально — сверхреализм) — авангардистское течение в искусстве, сложившееся в 20-х годах и объявившее источником творчества сферу подсознательного. Сюрреалисты враждебно относились к буржуазной культуре, но в отличие от дадаистов они выдвигали свою позитивную программу. Сюрреалисты претендовали на то, чтобы раскрепостить «глубинную сущность» человека, подавленного современной цивилизацией. Своим творчеством они стремились к переделке жизни, говорили о «сюрреалистической революции». Таким образом, в их теориях присутствовал элемент социальной утопии.

23

Движение «дада» сформировалось в 1916 году в Щвейцарии (Цюрих). Главой группы дадаистов и автором манифестов «дада» был французский поэт Тристан Тцара (1896–1960). Движение «дада» было проникнуто духом неприятия и сарказмом по отношению к буржуазной цивилизации, что нередко переходило в нигилистическое отрицание ценностей культуры вообще. Дадаисты призывали к «чистому» и всеобъемлющему бунту, включая бунт против любых правил в искусстве и даже норм языка, что зачастую приводило к распаду самой художественной структуры произведения. В 1923–1924 годах дадаизм как организованное движение распался и многие его участники перешли на позиции сюрреализма.

24

Арп Жан (1886–1966) — французский скульптор, художник, поэт-дадаист, впоследствии испытал влияние сюрреализма.

25

Дюшан Марсель (1887–1968) — французский художник, раннее творчество которого отмечено влиянием кубизма, с конца 10-х годов — один из столпов дадаизма. В 1919 году выставляет свою нашумевшую «Джоконду с усами».

26

Пикабиа Франсис (1879–1953) — французский художник, начинавшийся как дадаист, с конца 20-х годов переходит к традиционной манере.

27

Рибмон-Дессень Жорж (1884–1974) — французский поэт, драматург, художник, в конце 10-х годов примкнувший к дадаистам; с 1922 года перешел на позиции сюрреализма.

28

Бретон Андре (1896–1966) — французский поэт, основатель движения сюрреалистов, автор сюрреалистического манифеста (1924).

29

Деснос Робер (1900–1945) — французский поэт, участник движения Сопротивления, погиб в концлагере. В своем творчестве эволюционировал от сюрреализма к более традиционным формам лирической поэзии.

30

Эрнст Макс (1891–1976) — немецкий художник-сюрреалист, с 20-х годов обосновавшийся в Париже. В его раннем творчестве заметно влияние дадаизма, однако художественное наследие Эрнста не вмещается в рамки обоих течений.

31

Миро Хуан (1893–1983) — испанский художник-абстракционист, в раннем творчестве которого ощущается влияние сюрреализма. В 20-30-х годах сотрудничал с «Русским балетом» Дягилева и русской балетной труппой в Монте-Карло.

32

Массон Андре (род. в 1896 г.) — французский график, много работавший как театральный художник; в частности, сотрудничал с Л. Мясиным, Ш. Дюлленом, Ж.-Л. Барро.

33

Клее Пауль (1879–1940) — швейцарский художник-экспрессионист, испытавший влияние сюрреализма и абстракционизма.

34

В средневековых легендах о Тристане и Изольде волшебная собачка феи со сказочного острова Аваллон, посланная Тристаном своей возлюбленной, с которой он был в разлуке. Пти-Крю («коротышка», «малышка») обладала даром изгонять печаль и веселить сердца.

35

Каролюс-Дюран Шарль (1837–1917) — французский художник, модный портретист, писавший в основном светское общество.

36

Моризо Берта (1841–1895) — французская художница, примыкавшая к импрессионистам.

37

Хокусай Кацусика (1760–1849 или 1870) — японский живописец и рисовальщик, мастер цветной ксилографии. Его произведениям свойственны реалистическая конкретность, динамичный рисунок, насыщенный чистый цвет.

38

Пор Рояль — женский монастырь в Париже в Париже, в XVII веке — центр янсенизма во Франции (учение голландского богослова Янсения). Здесь имеется в виду, что персонаж итальянской народной «комедии масок» переведен художником в высокую интеллектуальную сферу.

39

Кань-сюр-Мер — курортное местечко на юге Франции, где любил работать Ренуар.

40

Пропилеи — парадный вход на Акрополь в Афинах.

41

Строка из стихотворения Кокто (сборник «Словарь», 1922).

42

Рейналь Морис (1884–1954) — друг Аполлинера, художественный критик, автор первой монографии о Пикассо (1921).

43

Рувер Андре (1879–1962) — французский писатель и график, автор интересных воспоминаний об Аполлинере, Пикассо и др.

44

Намек на авангардистский журнал «Север — Юг», в котором тон задавали кубисты-догматики, считавшие, что современное искусство можно творить только между площадью Аббатис и бульваром Распай — где жила художественная богема.

Я имею в виду только кубистов-догматиков *{прим. автора*).

46

Ноай Анна де (1876–1933) — французская лирическая поэтесса; ее творчество отмечено влиянием парнасцев и особенно В. Гюго.

47

Диоскуры — в греческой мифологии сыновья Зевса и Леды, герои-близнецы Кастор и Полидевк, совершившие ряд подвигов.

Пикассо женился на балерине дягилевской труппы Ольге Хохловой (1918); известны ее портреты кисти художника, а также портреты их сына Поля конца 10-х (1917) и 20-х годов.

49

«Треуголка» — балет на музыку де Фалья, поставленный Л. Мясиным в декорациях Пикассо (1919).

50

«Пульчинелла» — балет на музыку Перголези — Стравинского, хореография Л. Мясина, декорации Пикассо (1920).

51

«Квадро фламенко» — балет на испанскую народную музыку, исполненный группой испанских народных танцоров и музыкантов (1921).

52

Дюллен Шарль (1885–1949) — французский режиссер, актер, педагог. В 1922 году основал театр «Ателье».